مقاربات الحداثة وتمثلاتها في رسوم فائق حسن

Modernity and its representations in the drawings of Faeq Hassan

الباحثة: غسق حازم جساب
Ghsaq Hazim Jasab
ghasqhazim٥٨@gmail.com
٠٧٨٢٣٥٨٥٧٣٢

أشراف: أ.د. صفاء حاتم السعدون
Prof. Dr.Safaa hatem saadoun
cvbbaidifi@gmail.com
٠٧٨٠٢٤٤١٢٣٦

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة –الحداثة وتمثلاتها في رسوم فائق حسن– ويقع في ثلاث فصول، تضمن الفصل الاول بياناً لمشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه وتعريفها. وقد تضمنت مشكلة البحث الحالي موضوع – الحداثة وتمثلاتها في رسوم فائق حسن – فقد شهدت ساحة الحوار العراقي الفكري والثقافي في النصف الأول من القرن العشرين وما تلاه ،حالة من التطور نتج عنها ظهور إتجاهات جديدة في التشكيل العراقي الحديث ، بفعل العطاء الفني المتواصل لأجيال متعاقبة من الفنانين العراقيين الذين أتموا دراستهم في معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة الأجنبية خاصةً الرواد منهم وعلى وجه التحديد جواد سليم وفائق حسن ومن عاصروهم، وكذلك الأجيال اللاحقة من خريجو الأكاديميات الفنية العراقية ممن تتلمذوا على إيدي هذين الفنانين القديرين، الذين إتجهوا الى التخلي عن الأساليب الفنية المستهلكة وإستلهام الرؤى والأساليب التعبيرية الحديثة ، عبر الخوض في مسالك وتجارب متنوعة للتعبير الفني أكثر تنوعاً وثراءً ، ومن خلال التفاعل مع الأفكار الحداثوية الغربية المقرونة بتوظيف المفردات الفنية المحلية كالفنون الرافدينية والإسلامية والفلكلورية ، وبذلك تعززت المسيرة التشكيلية العراقية بظهور العشرات من الفنانين العراقيين المتميزين بأساليبهم الفنية الحداثية المتنوعة، عبر تأسيس العديد من الجماعات الفنية لاسيما من قبل الفنانين الرواد الذين أكملوا دراستهم الأكاديمية الفنية في البلدان الغربية وما أعقبهم من أجيال ،إذ تبنى هؤلاء الفنانون الأنماط الفنية التي تساير الأفكار الجديدة للحداثة جمالياً وفكرياً الى جانب إستلهام التراث الثقافي الأصيل لبلاد الرافدين ، إذ أبدعوا في إنجاز المئات من الأعمال والنتاجات التشكيلية الفنية المتميزة التي لاقت صدى وإنتشاراً واسعاً على المستوى المحلي العربي والعالمي الى حد ما.

إن التنوع الأسلوبي والتقني في فن فائق حسن ،هو تنوع ديناميكي متحول بين خصائص التمايز البصري التي تشهدها أعماله الفنية ، فقد إشتملت إعماله التجريبية على معظم مدارس وتيارات الرسم الحديث التي شهدها تاريخ الفن الغربي، عبر التنوعات التجريبية المتحوّلة في أساليبه إبتداءً من الأعمال المنفذة على الورق والخامات الأخرى الى مختلف أعماله التي نفذها بمادة الرسم الزيتي على القماش ، فهو يؤطر لوحاته بمضامين البيئات والأحداث والأشكال التجريبية والرمزية والطبيعة الصامتة ومختلف العناصر الإنشائية للهيئة الشكلية البصرية ، وعمل كذلك على تصدير نماذج بيئته المحلية مع نماذج مع الفنون الأوربية الحديثة، فكان تكديساً مثخناً بالتجارب ضمن قالب فنان واحد.

فيما تحددت مشكلة البحث الحالي في ضوء الاجابة على التساؤل الاتي: ما الحداثة وتمثلاتها في رسوم فائق حسن ؟ وكيف تجسد ذلك تشكيليا؟

ويهدف البحث الحالي الى التعرف: على الحداثة وتمثلاتها في أعمال الفنان فائق حسن أما حدود البحث فهي: أولاً : الحدود الموضوعية: دراسة مصورات النتاجات الفنية للفنان المنفذة بمواد وتقنيات وأساليب مختلفة. ثانياً: الحدود الزمانية: (١٩٤٠-١٩٩٠) م . ثالثاً: الحدود المكانية: العراق، فيما اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري وتألف من مبحثين: تضمن الأول (الحداثة في التأسيس والمفهوم)، أما المبحث الثاني فقد عنى بدراسة (تمثلات الحداثة في الرسم العراقي وفي رسوم فائق حسن). فيما تضمن الفصل الثالث تحليل عينة البحث والبالغة (٥) نماذج للفنان الراحل فائق حسن ، في حين عنى الفصل الرابع بـ (نتائج البحث) وكانت منها:

١) تنوعت سمات الحداثة لدى الفنان فائق حسن من خلال إستخدامه لمواد وتقنيات مختلفة في تجسيد أعماله الفنية مما ساهم في تعزيز وإتساع وغنى مساحة وآفاق تجربته الفنية.

٢) تمثلت الحداثة بصورة واضحة في أعمال الفنان فائق حسن من خلال خوضه في غمار مدارس وتيارات فنية متعددة ، سعياً وراء إغناء نتاجاته الفنية المتنوعة بالمزيد من الصياغات التشكيلية البصرية والاحساس الديناميكي في إظهارها لطبيعة الصراع الوجودي الدائر بين الانسان ومحيطه.

إنتهى البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الحداثة – الرسم – فائق حسن

Research Summary:

This research is concerned with the study of (Modernity and its representations in the drawings of Faeq Hassan) and it falls into three chapters. The problem of the current research included the subject of (Modernity and its representations in the drawings of Faeq Hassan) The arena of Iraqi intellectual and cultural dialogue witnessed an unprecedented state of development in the stages of human civilizational thought, and the trends of modern Iraqi formation crystallized through the continuous artistic giving of successive generations of artists The Iraqis who completed their studies in the Iraqi institutes and academies of fine arts at the hands of these artists and their contemporaries, and who called for renouncing the used artistic methods and adopting modern expressive visions and methods, by delving into various paths and experiences of artistic expression that are more diverse and richer, by drawing inspiration from Western modernist ideas along with Employing local artistic vocabulary such as Islamic and traditional arts. Thus, the Iraqi plastic process witnessed the emergence of dozens of distinguished Iraqi artists with their various modernist artistic styles, through the establishment of many artistic groups, especially by the pioneer artists who completed their artistic academic studies in Western countries, as these artists adopted artistic styles. Which keep pace with the new ideas of modernity aesthetically and intellectually, in addition to the inspiration of the Mesopotamian cultural heritage and the popular heritage, as they excelled in the completion of hundreds of works and distinguished artistic plastic productions that were popular and spread at the Arab and international levels.

The leading plastic artist (Faiq Hassan) is considered the first founder of the art of modern Iraqi painting at the forefront of contemporary Iraqi painters. Many of his works were distinguished by their modernist features through the use of his artistic expertise, talent, and his artistic academic studies in France, as well as his inspiration for the values and meanings of the ancient artistic treasures of the rich Iraqi local heritage. With his multiplicity of sources, as all these factors, along with his skill and his spirit of perseverance, giving, and permanent presence in most local and international art exhibitions, contributed to the acquisition of Faeq Hassan's works by a unique artistic style that remains associated with his name to this day. The problem of the current research was identified in light of the answer to the following question: What are the Modernity and its representations in the drawings of Faeq Hassan? How do you prostrate that formally؟

The current research aims to identify: the features of modernity in the works of the artist Faeq Hassan) and the limits of the research:

First: the objective limits: studying the illustrations of artistic productions with different materials and raw materials. Second: Temporal boundaries: (1940-1990) AD. Third: spatial borders: Iraq, while the second chapter included the theoretical framework and consisted of two sections:

the first included (modernity in the foundation and the concept), while the second section was concerned with studying (representations of modernity in Iraqi painting, selected models). As for the third chapter, which included the analysis of the research sample, amounting to (5) models, by the late artist Faeq Hassan, and the fourth chapter was concerned with (results of the research), including:

1.The characteristics of modernity for the artist Faeq Hassan varied through his use of different materials in the composition of artworks, which contributed to increasing the area of his artistic experience.

٢. Modernity is clearly represented by the artist Faeq Hassan by giving the visual formulations a dynamic sense in showing the existential struggle between man and the world.

The search ended with a list of sources

الفصل الأول: الاطار المنهجي

أولاً- مشكلة البحث:

تأثر الفن العربي بظهور التيارات الحداثية في أوربا الآخذة حينها بالانتشار عالمياً ، فقد بدت أثارها واضحةً في أعمال الفنانين الحداثيين العرب الرواد في مختلف الأقطار العربية ، إذ تبدو هذه الأعمال متشابهةً في أساليبها وموضوعاتها بالرغم من غياب التنسيق بين فنانيها ، وظل هذا الفن الحداثي العربي المبكر متأثراً بثقافة الإنفتاح على العالم الغربي ، بسبب تبعات الأستعمار الأوربي لمعظم الدول العربية في تلك الحقبة ، إذ أن الحركة التشكيلية العربية شكلت نسخةً عربيةً للحداثة الفنية الغربية، غير إن بعضها ظل يحمل خصوصيته المحلية والتاريخية والاجتماعية المستمدة من واقع الحياة اليومية العربية، كما لا تنكر مساهمة الحداثة الغربية في إخراج الفن العربي

من دائرة الاجترار والتكرار والمراوحة، التي كان يدور في فلكها في الحقب التاريخية السابقة الى آفاق جديدة تجسدت نتائجها الايجابية في أعمال الفنانين العرب على إختلاف أجيالهم الفنية.

أما على صعيد الحركة التشكيلية العراقية ، فقد تميزت بريادتها على صعيد الفن التشكيلي العربي، إذ تأثر فن الرسم العراقي الحديث مبكراً بالتطورات التي شهدتها الحركات التشكيلية الأوربية الحديثة، وقد بلغ هذا التأثير ذروته خلال عقود الخمسينات والستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، إذ قاد الفنانان الرائدان الراحلان (فائق حسن) في فن الرسم و(جواد سليم)في فن النحت ،الاتجاه الحداثي في الفن التشكيلي العراقي المعاصر أكاديمياً وعملياً ، وبفضل نشاطهما التربوي والفني المتميز الى جانب إنجازات من سبقهم من فناني الرعيل الأول ، تبلورت إتجاهات التشكيل العراقي الحديث ، عبر العطاء الفني المتواصل لأجيال متعاقبة من الفنانين العراقيين الذين أتموا دراستهم في معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة العراقية على إيدي هذين الفنانين ومن عاصرهم ، والذين دعوا الى نبذ الأساليب الفنية المستهلكة وتبني رؤى وأساليب تعبيرية حديثة ، عبر الخوض في مسالك وتجارب متنوعة للتعبير الفني أكثر تنوعاً وثراءً، ومن خلال إستلهام الأفكار الحداثوية الغربية الى جانب توظيف المفردات الفنية المحلية كالفنون الإسلامية والتراثية ، وبذلك شهدت المسيرة التشكيلية العراقية ظهور العشرات من الفنانين العراقيين المتميزين بأساليبهم الفنية الحداثية المتنوعة، عبر تأسيس العديد من الجماعات الفنية لاسيما من قبل الفنانين الرواد الذين أكملوا دراستهم الأكاديمية الفنية في البلدان الغربية ،إذ تبنى هؤلاء الفنانون الأنماط الفنية التي تساير الأفكار الجديدة للحداثة جمالياً وفكرياً الى جانب إستلهام التراث الحضاري الرافديني والموروث الشعبي ، إذ أبدعوا في إنجاز المئات من الأعمال والنتاجات التشكيلية الفنية المتميزة التي لاقت رواجا وإنتشاراً على المستوى العربي والعالمي.

ويعد الفنان التشكيلي الرائد (فائق حسن) المؤسس الأول لفن الرسم العراقي الحديث في طليعة الرسامين العراقيين المعاصرين ،فقد تميزت الكثير من أعماله بسماتها الحداثية عبر توظيف خبراته الفنية وموهبته ودراسته الأكاديمية الفنية في فرنسا ، فضلاً عن إستلهامه لقيم ومعاني الكنوز الفنية العريقة للتراث المحلي العراقي الغني بتعدد مصادره ،إذ أسهمت كل هذه العوامل الى جانب مهارته ومايتمتع به من روح المثابرة والعطاء والحضور الدائم في أغلب المعارض الفنية المحلية والدولية ،في إكتساب أعمال فائق حسن إسلوباً فنياً متفرداً ظل مرتبطاً بأسمه الى اليوم.

وتحددت مشكلة البحث الحالي في ضوء الاجابة على التساؤل الاتي: **ما تمثلات الحداثة في رسوم فائق حسن ؟ وكيف تجسد ذلك تشكيليا؟**

ثانياً – أهمية البحث والحاجة إليه:

١) يهتم البحث بدراسة التمثلات الحداثوية في إنجازات فائق حسن التشكيلية والإبداعية كونه يعد من أبرز الاعلام المؤسسين للرسم العراقي المعاصر.

٢) يساهم البحث في تسليط الضوء على مرحلة تاريخية وفنية مهمة تمثل بدايات تأسيس الحركة التشكيلية العراقية ، وبما يسهم في إفادة الباحثين والفنانين و الدارسين في الحقل الفني والنقدي للإطلاع على تاريخ نشوء فن الرسم العراقي المعاصر وإلقاء الضوء على مسيرة أبرز رواده المؤسسين .

ثالثاً – هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعرف: (الحداثة وتمثلاتها في رسوم الفنان فائق حسن)

رابعاً – حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

١) الحدود الموضوعية: دراسة مصورات النتاجات الفنية للفنان فائق حسن المنفذة بإستخدام مختلف المواد والخامات والأساليب الفنية.

٢) الحدود الزمنية: ١٩٤٠م– ١٩٩٠م (وذلك حسب تاريخ إنجاز أول وآخر نموذج من عينة البحث).

٣) الحدود المكانية: العراق

خامساً – تحديد المصطلحات وتعريفها:

أولاً : الحداثة (Modernism) :

أ – لغوياً: أشتقت من حدث وفي اللغة يقال حدث حدوثاً، وأحدثه : أوجده وإبتدعه وإستحدثه أي وجده حديثاً وهو نقيض القديم، فكل حديث جديد مرتبط بعامل الزمن، فالجديد اليوم يصبح قديم غداً. [١]، كما يعني الحدوث كون الشيء أو الفعل لم يحصل من قبل ، وإستحدث خبراً أي أوجد خبراً جديداً. [٢]

ب – إصطلاحاً : تعددت مفاهيم هذا المصطلح وتشعبت لشموليته بسبب الظروف التي أحاطت بنشأته، إذ تعد كلمة (حداثة) الأكثر إنتشاراً وأن ترجمها البعض الى (المعاصرة) – يرى (جيني فاتليمو): إن الحداثة حالة توجه فكري ترى إن تاريخ تطور الفكر الانساني يمثل عملية إستنارة مطردة ، تتنامى وتسعى قدماً نحو الامتلاك الكامل والمتجدد (عبر التفسير و إعادة التفسير) لأسس الفكر وقواعده.[٣]

– فيما يرى (كاي نك) : إن الحداثة عمل يناهض النتاج الفني الماضي ويتجاوزه سعياً الى تأسيس قواعده الخاصة، وإكتشاف شروطه الفنية المنفردة التي تؤسس شرعيته ، وتعد هذه العملية بمثابة عملية إنسلاخ من القديم لتأسيس ما هو جديد .[٤]

– ويعرفها (محمد غناتي) : بأنها رفض للواقعية أو تحقيق التماثل بين عمل الفنان ومايصوره ، ولا تقاس جودة العمل الفني بمحاكاته أو تمثيله للطبيعة ، وإنما بانفراده بعالمه الخاص المبني على رؤية الفنان الذاتية .[٥]

– ويتطرق (بيود رارد) : الى وصف الحداثة بانها " انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ما هو جديد في العلوم والآداب والفنون ، لأنها مرتبطة بكل ماهو مستحدث من الاكتشافات والفتوحات الرائدة .[٦]

– وذهب (هنري لوفيفر) : الى إن الحداثة تعني " سقوط الكثير من الايدولوجيات الجماهيرية، وإنتصار الخاص على العام، وبالنقد الجذري للنزعة الانسانية . [٧]

– وتبدو الحداثة في رأي (عابد خزندار) بأنها " إنطلاقة بدون هدف أو نهاية ، وليس ثمة نقطة في مسارها يمكن التوقف عندها" وهذا يعني إنها في حركة دائمة ولا تعرف الاستقرار.[٨]

– ومن منظور الناقد (أوكتافيو باث) فالحداثة هي " إنقطاع عن الماضي والاندفاع المستمر للامام ، وإنها عاجزة عن العودة الى بداياتها لاستعادة طاقتها على التجدد" [٩]

– وعرف (هربرت ريد) كلمة الحداثة على إنها " إسلوب يخرج على الأعراف السائدة ويسعى لخلق أشكالاً جديدةً ملائمة للأحساس وإدراك عصر جديد " [١٠]

– ويعرفها محمد عزت جاد : مذهب فلسفي أدبي وفني ويعبر في الفنون التشكيلية عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بماهو جديد في ميدان الثقافة وعلم الجمال والداعية الى الثورة على محاكاة الطبيعة حتى يعيد الفنان صياغتها [١١].

– فيما يصفها عز الدين الخطابي : هي المناداة بالأفكار التي تسعى لتغيير الذات الانسانية والعالم بأسره[١٢] .

– وعبر مجمع اللغة العربية المصري عنها بانها : نزعة تأخذ بأساليب جديدة في نواحي الحياة الفكرية والعملية [١٣].

ج– إجرائياً: هي حركة تحول مفصلية في تاريخ الفن التشكيلي لا تتفاعل مع معطيات الواقع والحقائق المظهرية معرفياً أو جمالياً ، وإنما تتخطى ما هو سائد عبر صياغة بنى تصويرية جديدة .

ثانياً : تمَثَل (تَمثلات)

أ– في القران الكريم :

وردت كلمة (تمثل) في القران الكريم في قوله تعالى {فأتخَذَتْ مِنْ دونهِم حِجاباً فأرسَلنا إليَها رُوحَنا فَتَمَثلَ لَها بَشَراً سَوياً } [١٤] .

ب – لغوياً : كشف كلمة تمثل من الفعل (مَثَلَ) .

مثل كلمة سوية : هذا (مَثَلُهُ) و (مِثْلَهُ) كما يقول تَشْبَهُهُ وشَبَهُهُ .

- والمثل : ما يضرب من الأمثال .

والمثال معروف والجمع (أمثلة)، و مثل ، له كذا (تمثيلاً) إذ صور له مثاله بالكتابة أو غيرها .

والتمثال : الصورة والجمع (تماثيل) ومَثَلَ ، بين يديه ، إنتصب قائماً.

- والمثلات و (أمثلة) جعله (مَثلَه)

- والتمثل في اللغة العربية معناه قيام الشيء مقام الآخر، فنقول(مثَّل قومه في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس) أي ناب عنهم ، و (تَماثَلَ) من عتلة اقبَل ، و (تَمثَّلَ) بهذا البيت بمعنى ، متمثل لأمره واحتَذاه [١٥].

ج – إصطلاحاً: تمثَّل (مثَّل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ،وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُل) [١٦].

و(التماثل) مترادفاتها هي (تشابه ، تناسب ، تناظر ، تساوي) وأضدادها هي (اختلاف ، تنافر ، تعارض) [١٧] .

وجاء في كتاب (التمَثل) للفيلسوف الالماني (شوبنهاور) من خلال قوله "العالم بوصفه تمَثل " إذ يرجع (التَمَثل) بأنه له نصفان جوهريان ضروريان ولا يمكن فصلهما بصورتيه (الزمان والمكان) والذات التي تمثل النصف الثاني لا تقع في الزمان والمكان لأنها كل شامل غير مجزأ ، وهذان النصفان تربطهما علاقة وثيقة ولا يمكن أدراك الموضوع بدون وجود الذات ولان الموضوع يبدأ من حيث تبدأ الذات [١٨].

ويعرفه الفيلسوف (هايدجر) بأنه : "الصلة التي تتجلى بين الذات والموضوع بما هي صلة تمثَّل" ، وان هذا التمَثل (مزدوج) فلا حضور للموضوع إلاَّ بوصفه (تمثل الذات) ولتمثلها هو حاضر ، وكذلك يعني إحضار الشيء أمام الذات وتشكيل الشيء أي حده في كينونته [١٩] .

والتمثَّل هو تمَثل في البنية الفكرية للحداثة الذي يكمن في الثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضوع ، الذات بوصفها حرية وفعل وإرادة ومعيار ، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات [٢٠].

د – إجرائياً : أعادة صياغة الأفكار المفاهيمية والبنائية للفن الحديث وتمثلها في فن الرسم عبر آليات أسلوبية متنوعة .

ومن خلال ما تقدم تعرف الباحثة **(الحداثة وتمثلاتها)** إجرائياً وبما يتفق مع موضوع بحثها كالآتي :

هي عملية تحول فكري وتقني وشكلاني، أحدثت أنماطاً جديدةً في أنساق الأنظمة المعرفية التشكيلية لاسيما في فن الرسم ،بفعل التطورات المعرفية والتكنولوجية التي حصلت بعد منتصف القرن التاسع عشر وما رافقتها من أحداث ومتغيرات ، وقد إنعكست تمثلاتها وسماتها الحداثية على سطح العمل الفني في رسوم الفنان فائق حسن.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: الحداثة في التأسيس والمفهوم:

لقد تأسس المشروع الحداثي في الغرب على ثلاث ركائز هي : تمجيد الفردية وإعتماد العقلانية مرجعية للفكر الانساني، والايمان بأن التاريخ حركة صاعدة وتقدم مستمر على الدوام [١]، إن هذه المنطلقات الفكرية تؤكد نزعة الحداثة بأتجاه التجديد وإن كل ما كتب حولها يشكل بمجموعه السمات العامة للحداثة ، والتي يمكن ايجازها : بالتأكيد على كل ماهو جديد، وطغيان التكنولوجيا على كل ميادين الحياة، والتأكيد على النزعة الفردية – الذاتية – وتمجيد الخيال ، والتوفيق بين الأضداد، وإتباع الصيغ الثورية في كل مجالات العمل ،وأخيراً الايمان بشيوع التداخل والضبابية بين المفاهيم الفكرية والحضارية. [٢]

وظهرت أولى بوادر إستخدام مصطلح الحداثة في القرن التاسع عشر في حقل الأدب ، ثم سرعان ما تم إعادة توظيفه وإستثماره في ميادين الفن والاقتصاد والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والسياسة واللاهوت ، فقد شهدت أوربا في هذه الحقبة أوسع نهضةً شاملةً في تاريخها. [٣]

لقد كان للتحول العلمي والثقافي الحديث لاسيما في القرن الثامن والتاسع عشر دوراً في التطورات التي حصلت في الفن الحديث ، بفعل السعي للكشف والبحث العلمي القائم على المنهج العلمي التجريبي ونبذ التطرف والخرافات

، فالمعرفة الحداثية تستند الى العلمية أي إنها تستند الى العلم والتقنية ، وهذا ما يجعلها معرفة قوامها الأسس الرياضية والكمية والأدائية لتحقيق أدق النتائج وأكثرها فائدةً لخدمة الانسان. (٤)

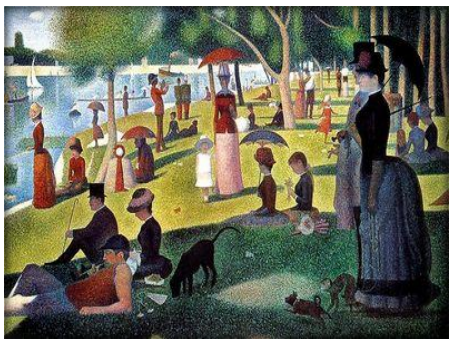
فالحداثة تحاكي ذات الفنان ووجدانه فقد جعلت من توجهات وإسلوب الفنان ذاتياً يحمل روح التجرد والحرية والتفرد، ويرفض نزعة المجتمع الاستهلاكي الذي تتحكم فيه الآلة، فتجاوز كل ماهو آني بغية تمثيل الجانب الفني المضئ من الحياة ، الغني بالتنوع والاثارة ليبدو العمل الفني أكثر شاعريةً وحدساً وصدقاً (٥)، لذلك إكتسبت اللوحة في إسلوبها وطريقة بنائها ومعالجتها قيمة ذاتية ، بعد إن صارت هدفاً بحد ذاتها وموضوعاً لا تقاس قيمته فيما يمثله ، بعد أن تجاوزت الأنموذج الفني الكلاسيكي لعصر النهضة ،فأصبح الفنان الحداثي يقدم نماذجاً لم نألفها من قبل عبرت عن قراءةً جديدةً في طبيعة إدراكه للواقع، وأبرزت قدرته على إعادة تشكيل الطبيعة وتغييرها ،وبالرغم من تشابه المنطلقات الأساسية الرئيسة للفنون الحديثة الساعية الى التجديد والتحول المستمر لمسايرة الواقع المتغير، إلا أنها قدمت لنا صوراً جديدة ومبتكرة لأشكال ذات أفكار وتقنيات وأساليب بنائية متنوعة. (٦)

ومن أولى بوادر الحداثة في الفن الحديث هي الانطباعية الفرنسية التي إتخذت إتجاهين رئيسيين، تمثل الاتجاه الأول على يد الفنانين كلود مونيه ورينوار، الذين يرون لاسيما مونيه إن الانطباعية ليست محاكاة حرفية لأشياء معينة، فالرسام يترجم الضوء الى لمسات لونية تكسب الصورة إنطباعها الذي ينحو بها بعيدا عن النقل الحرفي، كما في لوحة مونيه – إنطباع شروق الشمس– التي تبدو للناظر كمساحات ملونة توثق لزمان سريع ومحدد، أما العلاقات اللونية فتظهر متوافقة مع تأثيرات الضوء، ليتراجع دور الخط بفعل التوافق اللوني نتيجة ذوبان الخطوط وتحديداتها.

أما الاتجاه الثاني فتمثل بأعمال الرسام كاميل بيسارو ، الذي إهتم بالاشكال والخطوط الهندسية الطبيعية مثل أوراق الأشجار وجذوعها ،مستخدماً الصلابة والبناء في أعماله ، إذ تبدو ألوانها أكثر إنسجاماً وتداخلاً الى درجة تتلاشى معها كل الخطوط ، مما يجعل ضرباتها اللونية تبدو وكأنها أكثر قرباً من اسلوب بول سيزان والانطباعيين الجدد ، فقد دفعت الانطباعية في صهرها للأشكال الى ولادة الحاجة الى إعادة بناء الواقع ، تلك الرغبة التي دفعت سيزان فيما بعد الى تأسيس حركة بنائية سيكون لها مستقبل واعد في تاريخ الرسم الحديث ، يحاكي النجاح الكبير الذي حققته الانطباعية في سعيها وراء تكريس نقاء عملية الرسم وماحققته من منجزات فنية في غاية الخصوبة (٧) ، فقد كان سيزان من كبار الفنانين الذين إستلهموا الرسم الانطباعي بطريقتهم الخاصة وعمل على تحرير الأشكال الطبيعية دون أن يرسم الواقع بموضوعاته فكان يسجل ما تراه عيناه ، لكنه ظل يبحث عن الحقيقة الأعمق بما وراء الطبيعة ، فمنجزه الفني ذات خطوط وألوان عفوية وبسيطة وتلقائية في تناوله للحياة الصامتة والمناظر الطبيعية ، وفي ذات الوقت إتسمت أعماله بهالة من الغموض وإنعدام المنظور الجوي ، فضلاً عن زوال الاحساس بالضوء غالباً ، وهذا ما يجعلها قريبة من الرسم التجريدي الذي تجاهل هذه القواعد. (٨)

وبعد عام ١٨٧٠ قام بعض الفنانين الانطباعيين بانتهاج أساليب فردية أدت الى ظهور مرحلة جديدة أطلق عليها مابعد الانطباعية – الانطباعية الجديدة– ، إعتمد إسلوبها على التجارب العلمية العقلية المبنية على التأثيرات الفيزيائية للضوء واللون وإنعكاساتها على الشكل، فضلا عن الوعي الحسي العلمي والافادة من خواص عين المشاهد

، إذ إنقسم فيها الرسامين مابين التنقيطية(pointillism) التي تستخدم النقاط اللونية المتجاورة كما في الشكل (١)، فضلاً عن إستخدام إسلوب التسطيح وإختزال الأشكال ، الذي مهد الى ولادة المدرسة الرمزية.



شكل (١)

وبدأ الفن الرمزي بمراحل ، فكانت بدايته من الناحية الموضوعية مرتبطة بالدين، لذلك تميزت الأعمال الفنية الأولى بطابعها الأسطوري، فالرموز تنطلق من الواقع المتجلي في الطبيعة ثم تتوسع في فهمه وتجعله يعبر عن أفكاره عبر الاستعانة بما يماثله أو من خلال قياس ما يناظره ، أما التصور الفكري للرمزية الحديثة فيعد العالم الواقعي إنعكاساً لعالم متعال لا يعرفه الا الحدس الصوفي للشاعر أو الفنان، ولا يقبل التوصيل الا في رموز فنية غير متعينة فهي تدرجات لونية للروح مرتبطة بما أزلي، اذ أن كل الاشياء ينقصها الوضوح أو الثبات، ومن الواضح تلفيقية هذه الفلسفة التي تجمع أشتاتاً من فلسفة إفلاطون عن المثل ومفارقتها، أو فلسفة كانت في التفرقة الجازمة بين الشيء وذاته والظواهر، فضلاً عن فلسفة برجسون في الحدس. [٩]

شكل (٢)

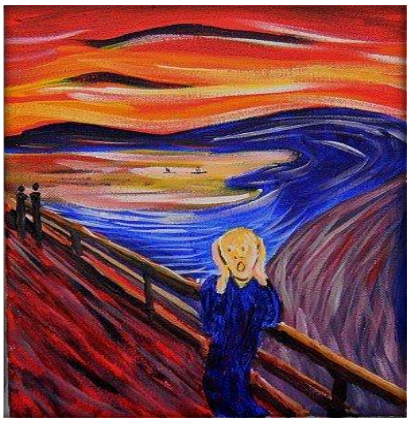
إذاً فالرمزية هي فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصفتها المباشرة، ولا من خلال شرحها عبر مقارنات صريحة وبصورة ملموسة ، لكن فقط عبر التلميح الى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك عن طريق خلقها في ذهن المتلقي، فالمفهوم الرمزي ذو شقين فالأول: يرى إن الحقيقة ليس إلا واجهة تخفي وراءها عالماً من الأفكار والعواطف داخل الفنان أو الشاعر ، أما الثاني فيراه عالماً مثالياً يتوق هو اليه [١٠] ، كما في الشكل (٢).

ومثّل الفن الوحشي معاني العفوية والطفولية كرد على جمود الفن التقليدي العقلاني الرصين ، وشكل إنطلاقة حقيقية من قيود الطبيعة وأسر محاكاتها فضلاً عن كونه خروجاً جريئاً على مفاهيم الشكل واللون، والتحرر من قيود الصبغة – التكنيك – الى جانب صراحة الألوان ونقائها ، كما وجه الوحشيين جل عنايتهم قبل كل شيء الى تحقيق نوع من الواقعية التي إبتدعوها لأنفسهم ، ومن دون تحميل أشكالهم أية صلة بسماء أو شجرة أو تأثير عارض يمكن أن تبرزه الطبيعة للعين ، كما سعوا لخلق عالمهم الخاص من الألوان والخطوط والمساحات، الذي يحمل قوانينه الذاتية من تباين وتوافق وإيقاع ، فعبر إتباع هذه الخصائص تخلص الفنان الوحشي تدريجياً من تبعية نقل الأشياء كما تبدو في الطبيعة. [١١]

كما أغفل الوحشيون البعد الثالث ، إذ لم يعيروا للعمق والفراغ في الصورة إهتماماً كبيراً ، بقدر إهتمامهم بوسائل خلق الحركة وتحقيق الديناميكية فيها ، وقد نجحوا في ذلك الى أبعد الحدود عن طريق توظيف الخط الذي يؤكد

شكل (٣)

حركة الأشكال ويحدد معالمها الخارجية المعبرة ، لقد إستخدم ماتيس اللون الخالص في لوحاته ، وتأثر باسلوب التلوين في المنمنمات الشرقية وظهر ذلك جليا في نغماته اللونية المستمدة أصلا من أعمال فان كوخ وكوكان ، كما حاول نقل العالم المرئي بطريقة لا تأثر على نقاوة وقوة اللون ، كما يظهر في لوحته – الغرفة الحمراء– كما في شكل (٣) ، مبتعداً فيها عن الأسلوب التقليدي في المحاكاة والتظليل ، أما في مراحل حياته المتأخرة فبدت أشكاله تتجه تتدريجياً نحو التكعيبية ،كما خفت شدة ألوانه الحمراء والبرتقالية وإستعاض عنها بالألوان الأرجوانية والرصاصية ، كما تأثر رسوماته عبر زياراته المتكررة للشرق وإطلاعه على أساليب الفن الياباني والصيني بألوانه وأزياءه [١٢].



شكل (٤)

لقد أظهرت التعبيرية مفهوماً جديداً للحياة والنظرة الى العالم ، ولم تكن مجرد إسلوباً محضاً يحتذي به الاخرون مثلما جرى في الحركات الفنية الأخرى، التي إتخذت من الانسان مركزاً لدائرة الوجود للطواف حوله وفق دوافع غريزية وفطرية، [١٣] رغم تعرض الرسامون التعبيريون الألمان في بلدهم مهد التعبيرية الأول خلال سنوات الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩–١٩٤٥، وفي ظل الحكم النازي بقيادة (أدولف هتلر) ،الى القمع والمطاردة وتدمير لوحاتهم ونفيهم الى الخارج ، غير إن ذلك لم يثنيهم عن ريادتهم للمذهب التعبيري ويحد من إنتشاره وتفاعله مع التيارات الفنية الأوربية الأخرى، ويعد فان كوخ أول من مهد للتعبيرية، غير إنها لم تظهر كمدرسة فنية الا على يد الفنان النرويجي أدفار مونش الذي تأثر بالانطباعية والوحشية وبالفنانين فان كوخ وكوكان خاصةً ، فقد أنجز خلال حياته الفنية أكثر من الف لوحة ما بين مرسومة ومحفورة ، مركزاً على القيم التعبيرية ولعل من أهمها لوحته الشهيرة – الصرخة – شكل (٤)، التي رسمها عام ١٨٩٣،التي تصور الألم والمعاناة في الحياة الحديثة، فالسماء الحمراء الشبيهة بالنار تخلق شعوراً جامحاً بالقلق والخوف ، أما الشخصية المحورية التي تندب حظها العاثر في صدارة اللوحة فهي أشبه بالتجسيد الشبحي للقلق، وهذا ما جعل اللوحة تمثل أيقونة للتعبير عن المآسي والخوف من المجهول[١٤].

وشهدت السنوات (١٩٠٧–١٩٢٥) حدثاً حاسماً في التاريخ الفني للقرن العشرين، وهو الثورة التكعيبية التي أبدعت الكثير من الروائع الفنية ، غير إن أهميتها الحقيقية تكمن في إنها البذرة الفكرية الأولى لعصر لا يزال يرى في الأفكار التي حملها بيكاسو وبراك وغيرهما، على هجران الواقع المرئي الى الواقع المتخيل أفكاراً ثورية حتى يومنا هذا، لقد بدأ مخاض ولادة المدرسة التكعيبية بمقولة بول سيزان المعروفة بأن "كل شيء في الطبيعة ينطوي

تحت شكل من أشكال الكرة أو الأسطوانة أو المخروط" [١٥] ، فيما يذكر سام هنز في كتابه – الفن الفرنسي الحديث – إن نشأة التكعيبية تعود الى عام ١٩٠٨ خلال المعرض الذي أقامه جورج براك ، والذي وصفه هنري ماتيس ساخراً بانه معرض المكعبات والتي سرعان ما أصبحت التسمية الشائعة لهذا النوع من الرسم ، فيما يرى بعض مؤرخي الفن ان نشأة التكعيبية ترجع الى عام ١٩٠٧ أي الى العام الذي أنجز فيه بابلو بيكاسو لوحته الشهيرة فتيات أفنيون شكل (٥) مستخدماً فيها الأسلوب التكعيبي لأول مرة، لقد قدمت التكعيبية طريقةً جديدةً في إسلوب إدراك وإستيعاب الرؤية، فالتكعيبيون ينقلون الصورة الذهنية المتخيلة عن الأشياء المراد رسمها ، ولا ينقلون ما تشاهده أعينهم الخاضعة لفيزيائية الضوء وعلم المنظور، وهذا بالضد مما فعل الانطباعيون في تصويرهم للأشياء بشكلها الواقعي المضاهي لعمل آلة التصوير فقد إكتفى التكعيبيون بنقل جوهر الأشياء فقط، الأمر الذي يعد إنقلاباً جذرياً في مسيرة الفن التصويري وقطيعةً غير مسبوقةً مع الرؤية الفنية المتوارثة منذ عصر النهضة. [١٦]

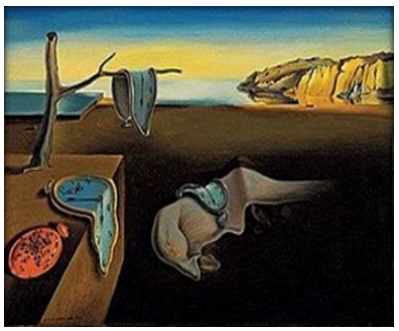
شكل(٥)

ورفضت الدادائية التاريخ الماضي والعودة اليه ، فهي تدعو الى الحينية مستمدة ذلك من أفكار ديكارت الذي يخلع على رؤيته للجمال طابع الذاتية والنسبية، كما لم يكن لها شأن باستخدام الألوان والخطوط ،فضلاً عن إدعائها إن الأشياء المصنوعة تعد فناً أيضاً ولعلها تحل محل اللوحة ، وبالرغم من تصرف أعضاء الحركة بحسب أمزجتهم الفردية ، إلا إنهم تقاسموا الاهتمام بالتجريد وتركيب الصور وإعتماد الحظ والصدفة كأداة ، ومن المستغرب إن الغرابة والعبثية الدادائية قد جذبت الكثير من الشخصيات الفنية المرموقة في عهدهم مثل – بول كلي، فاسيلي كاندنسكي، دي شيركو ، إذ شاركوا بعرض العديد من أعمالهم في معارضها [١٧] .

لقد بشرت الدادائية بنوع جديد بما أسموه فناً لم يكن معروفاً من قبل، أوكلت اليه مهمة تدمير الفن المشيد على أسس وقواعد لا تروق لهم ، لتؤسس عنه بناءً آخر بدلاً عنه ويتناقض معه تماماً ، فوضع الشارب على لوحة الموناليزا من قبل الفنان مارسيل دوشامب كما في الشكل (٦) ، قصد منه تشويه أسس علم الجمال الفني، كما إن إستخدام قصاصات ورق الجرائد وإعادة لصقها في لوحات عديدة ، كان الغرض منه خلق حقائق جديدة تهدف الى إثارة حفيظة الرأي العام وتحريضه على رفض الفن بمضمونه الجميل ، فضلاً عن إيصال رسالة للمتلقي مفادها بأن الحرب إن كانت قادرةً على تشويه معالم الأشياء في الطبيعة وتمزيق أوصالها ، فأنها قادرة أيضاً على تمزيق الفن الجميل ليصبح عدمياً، وهو ما يلتقي مع طروحات نيتشه في محاربة العقل وإتخاذ اللاوعي مفهوماً يتجسد فيه طريق اللامعقول ونقد المعقولية بكل إضافاتها.[١٨]

شكل (٦)

لقد إعتمدت السريالية على التصورات الخيالية وإطلاق الأفكار المكبوتة وتجسيد سلطة الأحلام والتركيز على كل ما هو غامض ولا شعوري وغريب ، ونقل ما وراء الحقيقة البصرية التي تعدها لا تمثل الحقيقة كاملةً كما هي متجسدة بصدق في الحالة النفسية الداخلية، كما مزجت بين حالتين متناقضتين هما الواقع والحلم ، فضلاً عن سلوك السرياليون لطريقتين في التعبير تمثلت الاولى بالتجسيم الواقعي الذي إبتدعه سلفادور دالي ، وإطلق عليه تسمية الهلوسة الناقدة مستخدماً فيه رموز الأحلام للسمو بالأشكال الطبيعية الى ما فوق الواقع المرئي مع الحفاظ على تجسيمها الطبيعي ، أما الطريقة الثانية فهي تجمع بين الأسلوب المسطح للتكعيبيين والتجريد وإن إختلفت عنه، إذ تخلت السريالية عن التركيز على الشكل والصور والسطوح الهندسية التي يمنحها التجريديين الأولوية في أعمالهم[١٩] ، واستخدم الفنان سلفادور دالي فرسم أشكاله بواقعية أقرب ما تكون لصورة الفوتوغراف، ويعد من أكثر السرياليين شهرةً بسبب طبيعة شخصيته الجدلية وأعماله الفنية فكلاهما يصنف بأنه من النوع المثير للدهشة، وتتلخص طريقته الفنية بتصوره لمشهد فني ما يستحضره في مخيلته ثم يبدأ باستدعاء صوراً أخرى لترتبط به، إذ كان يسعى دوماً لابهار الآخرين بأعماله، ووسيلته بذلك دقة التصوير وتطويره لمهاراته وحرفيته الفنية، الى الحد الذي جعله يستعمل المجهر ليصل الى شبه قريب من الصورة الفوتوغرافية، فلوحاته تكشف عن السبل التي تتواصل بها الذاتية المفرطة بالموضوعية الأكثر أغراقاً بالمحسوس[٢٠] كما في الشكل (٧).



شكل(٧)

المبحث الثاني: تمثلات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ورسوم فائق حسن:

لقد نشأت الحركة التشكيلية العراقية في نهاية القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الرسامين الهواة ، ومن أشهرهم عبد القادر الرسام ومحمد صالح زكي وعاصم حافظ ، الذين رسموا معالم الحياة اليومية البغدادية الحضرية والريفية بأسلوب حديث ، تجاوز صور المصغرات – المنمنمات – والرسوم الجدارية والرسوم ما تحت الزجاج السائدة سابقا وإستبدلوها بالرسم الأكاديمي، عبر إعتماد أسلوب تناسق الألوان والمنظور الجوي والاهتمام بالظل والضوء ، وهذا ما يعد تحولاً نحو العالم المرئي بوصفه المصدر الرئيس للرسم .[٢١]

كما ساهمت دراسة الجيل الأول من الرواد في المدارس العثمانية بصقل مواهبهم وإن كانت على نطاق محدود ، وإن دورهم في المحاكاة قد أثمر في بناء قاعدة فنية في الرسم العراقي للأجيال اللاحقة ، بالرغم من إقتصار أساليب الرسم في أعمالهم على الجانب التزيني [٢٢] ، عبر الذوبان مع الطبيعة والاكتفاء بحدود التخطيط والتلوين القريبة من المنظر الفوتوغرافي ، وقد يعزى ذلك الى إن طبيعة دراستهم للرسم جرت طبقا لأسس أكاديمية لمواكبة المسار الفني الأوربي بشكل عام [٢٣] ، كما يمكن ان يعزى ذلك أيضاً الى تبني فناني الجيل الأول من الرواد للاسلوب الكلاسيكي الواقعي ، كونه يتفق مع ذائقة الرأي العام السائدة آنذاك وطبيعة المجتمع المنغلق على ذاته ، والذي كان لا يستسيغ إلا رسوم المحاكاة المتقنة للمدرك الشكلي المألوف في الطبيعة ، فكلما إزداد إتقان الرسام للنسخ الدقيق

في محاكاته للطبيعة ، كلما كان جمهور المتلقين أكثر إنبهاراً وإنجذاباً نحو اللوحة الفنية، لكون الرسامين والجمهور آنذاك لم يصلهم بعد ما طرأ من تيارات فنية حديثة على الرسم في الساحة الأوربية [٢٤] ، كما ان العامل الاجتماعي لم يكن حينها متبلوراً في رسوم فناني الجيل الأول " فقد أنشغل هؤلاء الرسامين بتقليد الطبيعة أو بنقل الصور أو رسم الصور الشخصية والحياة الجامدة " [٢٥] ، كما إن " لوحاتهم نفذت بكل دقة وواقعية لكنها لا تتماشى وجوهر الحياة المعبر عنها في العمل الفني "، [٢٦] فضلاً على إن " لوحاتهم لم تكن على صلة بالاتجاهات التاريخية للفن الرافديني العراقي القديم " [٢٧] ، بل عكست طبيعة البيئة العراقية لا سيما البغدادية منها على وجه الخصوص .

لقد أشاد الجيل الأول من الرواد الركيزة الأساسية لفن الرسم ، وإكتسب هذا الدور بتقادم الزمن أهميةً تاريخيةً إذ مهد الطريق أمام الأجيال الفنية اللاحقة لادامة زخمه وتطويره عبر إبتكار أساليب فنية حديثة تنأى بنفسها عن التقليد، كما إعتمد هؤلاء الرواد على قدراتهم الذاتية بعيداً عن دعم الدولة أو إية جهة أو مؤسسة مجتمعية ، وعانوا الكثير في زمن يصعب فيه الحصول على المستلزمات الأساسية للرسم " حينما كانت بغداد تعيش في ظل حكم العثمانيين ، فلم يكن هناك من يعرف أنبوب الدهان ، بل ولا حتى الأقلام الملونة التي يلهوا بها الأطفال حالياً " [٢٨] فضلاً على ما واجهوه من معارضة واسعة من قبل رجال الدين وأنصارهم من أتباع الأفكار المتطرفة المنادية بتحريم الرسم بالرغم من عدم وجود مايشير الى ذكر ذلك في القران الكريم ، وفي زمن صار فيه الفن يعد ركيزةً أساسية لا غنى عنها في بناء الحياة العصرية للأمم. ويعد عبد القادر الرسام الرائد الأول للرسم العراقي الحديث والأكثر شهرة بين رسامي الجيل الأول من الرواد ، إذ عرف برسم المناظر الطبيعية البغدادية أيام حكم العثمانيين لها، كما جسدت أعماله صور الولاة والباشوات بوجوههم المليئة [٢٩] ،فضلاً عن مشاهد الخيول والقوارب ورعاة الأغنام والآثار العراقية ذات الاهمية السياحية والحياة داخل الثكنات الحربية[٣٠].

شكل (٨)

كما تميزت رسومه بالواقعية ودقة التفاصيل التي تؤكد مهارته في الرسم الذي ولع به من صباه [٣١] كما في الشكل(٨)، وأنجز الرسام الكثير من لوحاته في بغداد وكذلك في الاستانة –عاصمة العثمانيين – ،وفاز بالجائزة الثانية في مسابقة دولية للرسم نظمت في تركيا ، ومازال متحف برلين الالماني يحتفظ بلوحته تلك حتى اليوم[٣٢].

لقد مثلت رسوم عبد القادر الرسام نقطة تحول مفصلية في فن الرسم الحديث في العراق ، فقد أصبح المرجع المحلي في الرسم خلال الثلث الأول من القرن العشرين، وتبعه أغلب الرسامين العراقيين من بعده ضمن ذات النسق الذي بدأه، فبالأضافة الى الرواد الاوائل محمد صالح زكي وعاصم حافظ ومحمد سليم [٣٣] ، كانت هناك مجموعة من مدرسي الرسم في مدارس بغداد ومنهم عبد الكريم محمود ومحمد خضر ورشاد حاتم [٣٤] ، الى جانب عثمان بك وناطق مروه وشوكت الخفاف وحسن سامي وأكرم القيمقجي وناصر عون وآخرين لم يتم توثيق نتاجاتهم الفنية، وقد شارك أغلب هؤلاء الفنانون في إقامة أول معرض فني في بغداد ضمن فعاليات مهرجان سوق عكاظ عام ١٩٢٢ [٣٥].

كما شهد العراق في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين نهضةً ثقافيةً بعد إعلان تأسيس الدولة العراقية المستقلة والتحرر من الاستعمار البريطاني ، فبدأت حقبة جديدة من التبادل الحضاري والثقافي بين العراق والبلاد الأوربية، لتبدأ بعدها طلائع الفنانين بالسفر الى أوربا لدراسة الفن في معاهدها وجامعاتها الفنية [٣٦].

فقد شكلت بداية عقد الثلاثينات أولى البوادر لبروز وتطور فن الرسم والنحت في العراق ، بظهور العديد من الفنانين الذين منحوا الحركة التشكيلية قوة دفع أساسية ، فمثلوا الجيل الثاني من الرواد فهم جيل التطلع والبحث والتنوير ، إذ تمثل ذلك بنخبة متميزة من الفنانين الذين إقترنت فيهم الموهبة الفنية الى جانب المعرفة العلمية والثقافية بفعل إمتزاج تجاربهم الذاتية والمحلية مع التجارب الفنية الأوربية المتطورة في مجال الثقافة والفنون[٣٧].

ففي عام ١٩٣٠ أقيم اول معرض شامل في ميادين الفن والزراعة والصناعة في حديقة المعرض بباب المعظم في بغداد والذي ضم العديد من اللوحات الفنية ، وفي نفس العام أرسلت الدولة العراقية عدداً من الطلبة الموهوبين في مجال الفنون الجميلة في بعثات دراسية الى خارج العراق، وكان الفنان أكرم شكري (١٩١٠-١٩٨٣) أول مبعوث في الفن الى بريطانيا ، وتبعه كل من الفنانين فائق حسن (١٩١٤-١٩٩١) الى فرنسا ومن بعده عطا صبري(١٩١٣-١٩٨٩) وحافظ الدروبي (١٩١٤-١٩٨٧) الى إيطاليا، ليتبعهم بعد ذلك جواد سليم (١٩٢٠-١٩٦١) ومحمد غني حكمت (١٩٢٩-٢٠١١) الى فرنسا [٣٨] .

كما إستمرت البعثات الجماعية والفردية في هذه المرحلة وما بعدها ، وكان من نتائجها ظهور جيل فني جديد يمتاز بأنه الأكثر مهارةً فنيةً عن سابقيه، إذ بدأ الفنان العراقي بالاستجابة لإرادته الذاتية بعيداً عن السليقة المنماة بصورة شخصية أو شبه ثقافية ، وبعد عودة الفنانين من بعثاتهم الى بغداد ظهرت الحاجة الماسة لنقل خبراتهم عبر تأسيس – المعهد العراقي – وهذا ما حصل عام ١٩٣٦، إذ كان مقتصراً في البداية على فرع لتعليم الموسيقى ، وقد تزامن هذا الحدث مع قيام الفنان حافظ الدروبي بالأعلان عن أول معرض في بغداد، وفي عام ١٩٣٨ عاد الفنان فائق حسن الى بغداد بعد إكمال دراسته الفنية في فرنسا ، وقام بافتتاح فرع لتدريس الرسم في عام ١٩٣٩ في المعهد العراقي ليصبح اسمه الجديد – معهد الفنون الجميلة – فكان أول مدّرس لفن الرسم فيه ، فيما أسس الفنان جواد سليم بعد عودته من الخارج فرعاً للنحت في المعهد المذكور في عام ١٩٤٠ [٣٩] .

وتعد تجربة الفنان فائق حسن ودورها الريادي مفصلاً أساسياً في ولادة الرسم العراقي المعاصر نظراً لما مثلته الشخصية الفنية لفائق حسن في قيادة إنتاج الرسم العراقي منذ مطلع الأربعينيات إذا ما أخذنا التميز الاحترافي لتجربة الفنان مقارنةً بتجارب الرواد الآخرين ، وما عزز ذلك التنوع الأسلوبي عبر الأستعارات المختلفة التي قدمها فائق حسن ،بحيث غطى المساحة الممتدة من الرومانتيكية الى الانطباعية مروراً بمدرستي الرسم التعبيرية والتكعيبية ، وعليه فإن تراث التنوع الاسلوبي وثراءه لتجربة فائق حسن يمثل توثيقاً يستلزمه تاريخ التشكيل العراقي المعاصر.

إن من أهم المرجعيات المؤثرة في المسيرة الفنية للفنان فائق حسن هو تأثره في حياته المبكرة بالفنان الرائد عبد القادر الرسام والفنانون الذين سبقوه في هذا المضمار ومنهم أكرم القيمانجي وأكرم شكري وشوكت الرسام ورشاد

سليم ، وكذلك إطلاعه على الصور الفنية واللوحات التي كانت ترده من أوربا والمعارض الفنية النادرة التي كانت تقام في تلك الفترة ، ومن ثم الإيفادات الحكومية لطلبة الفن الى أوربا التي إبتدأت في الثلاثينات وكان فائق حسن أحد أعضائها حيث أتم دراسته في فرنسا بين عامي (١٩٣٥-١٩٣٨)، وقد تأثر فائق في باريس بالاسلوب الأكاديمي الحداثي للرسم في المدرسة الوطنية الفرنسية (البوزار) في التدريس والتدريب وبزيارة المتاحف التي تضم أشهر لوحات كبار الفنانين العالميين في باريس ، كما تأثر فائق حسن بمجيء الفنانين البولنديين ويصف ذلك بقوله "لقد فتح وصول الفنانين البولونيين أمام الفنان العراقي آفاقاً جديدة وأطلعه على مبادئ تجارب فنية علمية غير أكاديمية ، كانت جوهرية وأصيلة ، تمتد جذورها في التاريخ ودعائمها التفكير والتطور " [٤٠] ، ويضيف فائق حسن في حديثه عن الفنانين البولنديين " هؤلاء الرسامين نبهونا الى أن الأساليب الواقعية والأكاديمية لاتقف حجر عثرة في طريق الفنان المبدع ومن الممكن تجاوزها أحياناً، كما نبهونا الى أهمية اللون وإشعاعاته ، فالأكاديمية والواقعية لا تعتمد على دراسة لونية خاصة ، كما كنا قبل فترة لقاءنا معهم نهتم بدراسة الأشكال فقط، أما بعد لقاءهم فقد تحررنا من تلك القيود وإنطلقنا نحو عالم الألوان اللامتناهي"[٤١]، ويضيف فائق حسن الى ذلك " وبالعودة الى تاريخنا الفني يظهر لنا تراثنا في هذا المضمار أصيلاً ومبدعاً وخلاقاً .. فمدرسة يحيى الواسطي التي شغلت حيزاً مهماً في تاريخ الفن الاسلامي وإمتدت تأثيراتها الى بقاع إسلامية أخرى ،خير دليل على ذلك" [٤٢]

لقد بدأ فائق رساماً تقليدياً ثم سرعان ما تغير الأمر بعد إيفاده الى باريس وإطلاعه على أساليب الرسم الحديث هناك ،فبدأ يظهر على لوحاته إهتمامه البالغ بالألوان ، فقد اكتسبت لوحاته ألواناً مشعة تعكس ما كان يراه فائق من الوان مضيئة وقوية في الصحراء والأرياف وفي ملابس القرويين، إذ إن معظم أعماله كانت لرسم الأعراب والقرويين وخيلهم ، فهو أكثر الرسامين العراقيين إجادةً في رسم الخيول العربية.[٤٣]

كما شكّل (فائق حسن) جماعة الرواد (١٩٥٠) وأحسن ادارتها ، مانحاً للفنانين الآخرين فيها حرية إختيار البحث عن أساليب شخصية تأخذ من المرجعيات ما ينفعها ، وهكذا بدت هذه الجماعة من أكثر الجماعات الفنية عمراً فقد إستمرت معارضها السنوية على مدى سبعة عشر عاماً (١٩٥٠-١٩٦٧) بخلاف الجماعات الفنية الأخرى، إذ كان ولائها الأول للمكان والهوية بالطريقة التي يفهمها فائق حسن لا جواد سليم، وهذا شيء على قدر كبير من الأهمية.[٤٤]

إن ما يتجلى في فن فائق حسن طوال أكثر من أربعين عاماً من العمل الفني، هو تقنية المتميزة وإدراكه أسرار الرسم والألوان والقماشة ، على نحو يذكرنا بأساطين عصر النهضة ، إذ كانت أعماله تنمو وتتطور على طريق التجربة اللونية والشكلية ، من إنطباعية مبكرة الى تعبيرية خاصة إشتهر بها ، ثم ينحرف عنها شيئاً نحو التجريد ولكن إنصرافه لم يكن كلياً ،ففي معظم سنين الستينات تراوحت أعماله بين التعبيرية والتجريد ثم إنتهت الى إنطباعية صريحة تناولت مواضيع الريف العراقي[٤٥] .

وفيما يخص تعبيرات فائق حسن فإن النساء والأطفال والجمال والخيل تنبثق من بيادر رسومه كإنها سراب لأحلام مضطربة ، فبالرغم من إعتناء فائق بالناحية الصورية أكثر من عنايته بالقرائن الفكرية ، الا أن تعبيراته الفنية تلح على مخيلة المشاهد الحاح الأناشيد المدرسية إذ تبدو كقصائد عراقية حميمة، توحي لمتأملها إنها نتاج لرسام كبير لم يستطيع سوى القلة من رسامي الجيل الجديد إبعاد سطوته عن أعمالهم إلا اللهم بعد نضجهم [٤٦] ، فهذه العراقية الصميمة في مواضيعه وأجوائه فضلاً عن براعة الصنعة ما يجعل لوحاته تضج بجمالية تغري بإعادة التأمل مرة أثر أخرى، فقد توحي رسومه بوحشة الانسان في فقره وفي تأكيده على ضرورة الحياة كيفما تكن، وقد توحي أحيانا بشموخ الفرد العراقي وإكتفائه الروحي في وسط الصحراء الجرداء ، أو من خلال زدحام بشري في زقاق عتيق حيث تخالط وجوه الأطفال الحزينة ووجوه النساء البائسة ، ولكن تبقى رؤياه في نهاية المطاف متصلة الأجزاء ضمن عراقيتها وضمن جماليتها المتميزة ،إذ إن براعة أنامل الرسام هي الفيصل الذي ستتبؤ بموجبه مرتبتها المتقدمة على صعيد الحركة الفنية المعاصرة [٤٧]. فالبراعة اللونية هي التي أدت بفائق الى إهمال الموضوع التشبيهي، ومحاولة خلق الجو الذي هو جزء من رؤياه عن طريق التجريد ، وإن كان من الصعب فرز شخصية الرسام في مثل هذه الحالة الا إن وصل التجريد بالرسوم التعبيرية عند فائق، يسير في خط النمو المنطقي في إسلوبه بل إننا نجد في أعماله التجريدية محاولات للكشف عن شيء غير متوقع ، يؤكد على حيوية الحس وقلقه وشموله ضمن تجربة حياتية تملؤها لواهب الشمس وعواصف الرمل ونوازع القلق في بلد كالعراق متململ لكنه وثاب وقديم قدم الحضارة ، ولعل هذا هو الذي دفع بالفنان نحو العودة الى الريف العراقي عودة لا أحسب إن أي فنان آخر يستطيع ان يأتي بمثلها في فترة سادت فيها أساليب تغايرها تماماً ، إنها أشبه بالعودة الروحية الى تربة خصبة تعد بالكثير من العطاء [٤٨] . لقد شكلت الإضاءات والألوان سمة الرومانتيكية التعبيرية كما في شكل (٩) في إنشاءاته التصويرية إذ تلقي الأشكال بظلالها على الجو العام للوحاته ، جاعلاً منه عنصراً مؤثراً وفاعلاً في المشاهد الواقعية فضلاً عن الانفعالية التعبيرية والتلقائية الواعية في بسط الوان المشهد التعبيري المقترنة بالتبسيط والاختزال في أغلب أعماله الفنية ، كما أسهم التعامل الوني في كشف خفايا الأوجه الجمالية وإبرازها ، وقد يذهب به النزوع التجريبي الى التكعيبية أو التجريدية [٤٩] .

شكل (٩)

لقد كشف فائق حسن منذ مطلع الخمسينات عن براعة في إحداث موازنة بين الاعارات ذات المرجعية الأوربية والانحياز المتواصل للقيمة الاجتماعية التي توجت أعماله الاخيرة ، كما أن رسوم فائق تظهر شفافية في التعامل مع مراجعها سواءً أوربية كانت أم محلية ، وفي هذا المضمار فهو يلتقي مع جواد سليم من دون شك ، ولعل من مظاهر شفافيته أن ينخرط في ما بعد في الصياغات التجريدية ، وعلمياً تعد هذه الرسوم وهي ليست قليلة كما يتخيل للبعض واحدةً من أبرع المراحل التي توقف أزاءها فائق حسن ، على إنها لم تترك أثرها العميق في وجدانه فلم يتوانى عن التخلي عنها فيما بعد [٥٠] .

لقد أصبحت لوحات فائق حسن ذات إيحاءات تفكيكية بطبيعتها بفعل التأليف ، كما إنها بحسب طبيعة العمل تبدو قابلة للإختزال والحذف وبالمقابل تستقصي المفردة في الإندراج بنسق أو بنية متماسكة لأن التأليف لمفردات العمل التشكيلي أصبحت هارمونية عنده ، لم يفقدها اللحن نغماتها المتراسلة وإنما يتعدد التأليفات تعددت المقامات والإيقاعات في الكثير من لوحاته ، هذا الاتساق البنائي وجد بفعل التفكك والتشظي وقبول التفتت أعطى نوع من التنافر في ثيمة العمل التشكيلي ، وهذا ما يحدث الآن في الفنون الحداثية وما بعدها على صعيد الفن والأدب ، هذه الرؤية المفككة عند فائق من مفردات الجسم أو مفردات الطبيعة المنتظمة بسياق ، يمنحها المعنى الكامل في العمق الذي يأتي تجسيداً لمفردات العمل التشكيلي وهي لوحدها أصبحت شفرة الأمساك والفيض لما هو ثابت ،في محاولة لحلحلة الأشياء الواقعية بهدف استمرار الرسام بتفكيك الشكل وتحليله بطبيعته ومن ثم الوصول الى عملية إنتقاء أشكالاً أخرى تضاف الى سطح العمل من خلال عمليات إختزال وتجريد وكذلك الزوائد التي يتم إختزالها لاحقاً، التي تبلغ بالعمل الى نوع من المبالغة في الإختزال أو السهولة في الشكل ، ويتم ذلك من خلال إستخدام الأسطح للوصول الى جوهر العمل عبر المظاهر التجريدية لكي تتحقق الصورة الذهنية[٥١] كما في الشكل (١٠).

شكل (١٠)

مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة:

١. كان للحداثة آثارها وأفكارها ومحاولاتها الجريئة في توظيف الأشكال ، إذ أحدثت تأثيراً جوهرياً في نشوء المدارس والإتجاهات الفنية التي تعدت الحدود المكانية مانحةً الفنان حرية التعبير الذاتي والتجديد المستمر بعيداً عن قيود القواعد الفنية الكلاسيكية .

٢. مثلت الإنطباعية والمدارس والتيارات الحديثة التي جاءت بعدها ، البداية الحقيقة في عملية التحول التاريخي في فن الرسم ، وما لحقها من تغيرات في معايير التذوق الجمالي والسعي للتجدد والأخذ بالنظريات العلمية والفلسفية ، وفق رؤية جديدة للطبيعة تتجاوز المحاكاة وتلعب فيها ذاتية الفنان وإنفعالاته دوراً محورياً في صياغة الشكل عبر التوظيف التقني للون ، إذ لم يعد الشكل مطابقاً للأصل بعد أن شهد عمليات التحريف والإختزال والتحليل والتركيب

٣. تجلت البوادر الأولى للفن العراقي المعاصر في بداية تأسيس الدولة العراقية الحديثة على يد مجموعة من رسامي الجيل الأول من الرواد الدارسين في المدارس العثمانية ، فيما تجلت مظاهر الحداثة وإكتملت ملامح الفن العراقي المعاصر في عقد الخمسينات والستينات على يد الجيل الثاني من الرواد العائدين من البعثات الدراسية في الأكاديميات الفنية الأوربية وفي طليعتهم جواد سليم وفائق حسن .

٤. شكل فائق حسن ظاهرة فنية متميزة بعد منتصف القرن العشرين بفعل دوره التربوي في تدريس الرسم في معهد وأكاديمية الفنون الجميلة ، وكذلك مهاراته الفنية الخاصة التي أكسبته طابعاً فنياً إمتاز به دون غيره من أبناء

جيله ، فدراسة سيرته الفنية صارت جزءاً حيوياً لا يمكن تجاوزه من قبل الباحثين ، عند دراستهم لتاريخ الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: إطار مجتمع البحث:

نظراً لسعة مجتمع البحث وطول المدة الزمنية المرتبطة بحدود البحث، فقد تعذر إمكانية حصر أعداده إحصائيا لذا تم استقصاء مصورات تلك الأعمال وإختيارها بما يتطابق مع هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث والبالغة (٥) إنموذج، وعلى وفق تصنيف الحركات والتيارات لمرحلة الحداثة، وتم اختيار النماذج بشكل قصدي بما يخدم البحث ملتزما بعدد من المبررات الآتية:

١) إختيار الأعمال التي تقع ضمن حدود البحث وتنتمي إلى فنون الحداثة ، وإحتوائها لسمات يمكن دراستها وتحليلها.

٢) إختيار نماذج العينة التي حققت تحولاً على صعيد التقنية والخامة والأسلوب في الحقل البصري.

٣) أن تحقق نماذج العينة تجدداً في بنيتها التشكيلية على أساس تداخل الحدود بين الفنون جميعها.

ثالثاً: أداة البحث:

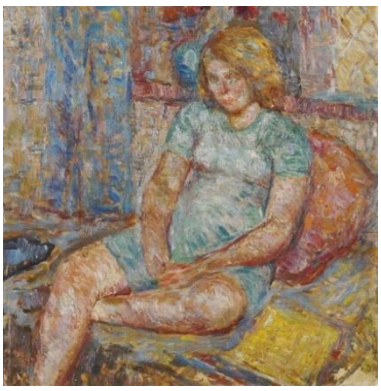
إعتمدت الباحثة آليات التحليل الوصفي – كأداة فاعلة لتحليل العمل الفني للفنان فائق حسن.

رابعا: منهج البحث:

إعتمدت الباحثة على (المنهج الوصفي) ضمن رؤية حداثوية وجمالية في الدراسة الحالية من أجل تحقيق هدف البحث.

خامسا: تحليل عينة البحث

(إنموذج١)



إسم العمل : المجندة البولونية (مايكا)

تاريخ الأنتاج : ١٩٤٠

الخامة والمادة : زيت على قماش

القياس : ٥٣,٥×٥١ سم

العائدية : مجموعة خاصة

التحليل:

تبدو اللوحة مربعة الشكل تتضمن فتاة جالسة على أريكة وقد شغلت معظم مساحة السطح التصويري، كما يبدو الشكل العام بكل أجزاءه متكاملاً ليمنح مكونات العمل الوحدة الكلية ، فيما شغل ظهور الفتاة أغلبية سطح اللوحة

مما منحها السيادة في التكوين، كما تتضمن اللوحة وجود وسادة خلف الفتاة تستند الى متكيء الأريكة بشكل يعطي حالة الاستقرار للموديل ، فضلاً عن وجود الجدار المتعدد الألوان والذي منح التكوين فضاءات منسجمة ومكملة له.

وقد جاء فعل العناصر الفنية المستخدمة في إظهار الشكل من خلال اللون ومتجاوراته ، لذلك تبدو الخطوط واضحةً بفعل تجاور الألوان وإنسيابيتها لغرض إظهار الشكل العام وإجزاءه وفق الترابط والتجاور، كما أن اللوحة رسمت وفق الاسلوب الانطباعي التأملي الذي يبرز الألوان الحارة والباردة وفق تناغم لوني منسجم في غطى مجمل مساحة اللوحة، من خلال اللون الأحمر الممزوج مع الأزرق والأصفر مشكلاً اللون البرتقالي المتضاد مع الأزرق وتدرجاته، مما منح القيمة اللونية والضوئية للأسلوب الادائي والتقني الناتج بفعل إداء الفنان في تعامله مع السطح الخشن الـتملمس، بفعل ضربات الصبغة الكثيفة المحمولة على أدوات متعددة، إذ إستخدم فيها الفنان الفرشاة والسكين وفقاً لإسلوب الانطباعية التنقيطية لابراز الشكل العام للعمل، أما مضمون اللوحة المتمثل في اظهار شكل الفتاة كموديل حي فقد تميز وجه الفتاة وحركة جسمها بقوة التعبير والأداء الحسي العالي، كما فعّل الفنان التوافق اللوني الى الحد الأقصى بهدف تحقيق الوحدة في العلاقات الشكلية واللونية ،مما يؤكد مهارة الفنان وتمرسه في الاظهارات التقنية ، إذ أسس عمله إستناداً على العنصر المسيطر بنائياً وتقنياً لغرض إظهار التناسق بين الشكل والمضمون، ويظهر الفنان أيضاً من خلال هذا العمل (الموديل) إمتلاكه لثقافة بصرية متمكنة ، متأثراً بأعمال الفنانين البولونيين الذين هاجروا الى العراق أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتأثر بأساليبهم في حينها الفنانين جواد سليم وفائق حسن بشكل خاص، ويبدو العمل أيضاً في كل جزء من أجزاء اللوحة بهيئة وحدات متسلسلة ومترابطة، فقد عالج الفنان الوانه بطريقة مختلفة لم نلمسها في رسوماته السابقة وفي مختلف فترات حياته الفنية، إذ إتخذ من التقنية اللونية التنقيطية وسيلة لرسم الموديل بالطرق الأكاديمية، بالرغم من إن استخدامه لهذه الطريقة قد أزال الكثير من التفاصيل الموجودة في الموديل.

ومن جانب آخر فقد حقق الفنان في شخصية الموديل نظاماً بصرياً ذات إرتباط بنظريات اللون كما لدى التنقيطيين الفرنسيين في إستخدامهم للألوان المتداخلة لانتاج الالوان الداكنة، تبعاً للمكان المظلم بينما تركزت الألوان الزاهية في مناطق الضوء، متخذا من الألوان البرتقالي والأزرق كألوان رئيسية في العمل، فضلاً عن عدم معالجة الفنان للخلفية كسطح مستو بشكل مباشر ، أنما عمل جاهداً لكي يظهر تلك التأثيرات عبر عمل إمتداداً للمساحات اللونية داخل السطح مستعيناً بإسلوب التنوعات اللونية المتداخلة ، وذلك لان إستخدام التقنية التنقيطية في إنجاز هذا العمل تم تنفيذه عبر الضربات اللونية بالفرشاة السريعة .

(إنموذج٢)

إسم العمل : الأنتظار

تاريخ الأنتاج : ١٩٥٥

الخامة والمادة : زيت على قماش

القياس : ١٠٠×١٣٠ سم

العائدية : المتحف الوطني للفن الحديث

التحليل:

يظهر المسطح التصويري خيمة تبدو ملامحها عبر الظلال البعيدة ، وفي عمق اللوحة تلوح حركة الطيور الجوارح وهي تحلق فوق بقايا جثة لحصان لم يتبق منه سوى هيكله العظمي، وفي خط الافق تنير الإضاءة البيضاء أسفل السماء لتقسم المشهد الي نصفين، ومع إقترابنا من الأرض القريبة وفي بقعة الضوء نرى حصاناً هزيلاً يصارع من اجل البقاء، وعلى أعتاب مرأى من الحصان النافق نجد ظلال باهتة تمتد بسحبة فرشاة الى نهاية العمل من اليمين، وفي مقدمة الأرضية يمتد خط آخر من الظلال وتظهر بقايا جمجمة لحصان نافق على بقع من اللون البنفسجي عالجها الفنان بسكين الرسم، وتجاور الجمجمة لمسة من اللون البرتقالي المحاذي لخط الظل الأول لتمنح المشهد شيئا من الواقعية وإنعكاساً ثانوياً ، فيكمن الاحساس بالخوف من النهاية الحتمية في تلك الصورة التي نراها في هيكل الحصان النافق.

لكننا نستطيع أن نتلمس معناه في بوادر المشهد اليومي المتمثل بموت الآخرين ، وهذا التحول الى مادة قابلة للفناء سوف تضع الفنان في قلب الحدث الذي يؤدي الى الانتقال من الخوف إلى الحرية وهو لهذا يجعل التصور باعثاً للشعور بقرب النهاية.

إن الفنان يعلو أمام موت الآخر ليرى واقع الموقف الذي يعيشه، إنه يرى نهايته منتظراً دوره الذي سيحين عند نهاية الآخر وقد تحول الى رفات، إن شكل الموت الذي يلف الفضاء الكامل للعمل الفني ينطوي على إيمان بوجه الحياة المتشبث بالأرض لإن ما يشغل الفنان هو الموت باعتباره واقعةً تجريبيةً فهو لا يخرج عن تلك الثنائية الدينية التي يتوخى فهمها تجاه العالم أولاً ومن ثم تجاه جسده الخاوي والذي ينسحب تدريجيا الى حافة العالم ، إن مايريده من فكرة الموت ليست الابتعاد عنه والتعامل معه على إنه شيء مرعب، ولكن الموت هذا ماثل في صميم الحياة وإن لحظة النهاية هي ذاتها لحظة البدء، لذا رسم الفنان ما يراه ماثلاً أمامه كما لو انه يرسم مشهداً من الطبيعة العراقية ،فقسم العمل الى نصفين : السماء والأرض ثم وضع الأشياء الميتة في الظل ووضع الحصان النحيل في الضوء لأنه رمز الفناء تلك اللحظة المرعبة بظلالها القاتمة على المشهد بكامله، كما وضع الحصان الخائر القوى في مركز العمل ليدل على الحاضر بصفته الواقع المعاش موضع الرؤية، فيما تجلس الجمجمة في مقدمة العمل لتفترض خلود الحدث وإستمراره عبر الماضي السحيق، فالموقف من الموت فردي خالص وهو التشبث بالحياة الذي يمثله (الحصان الواقف) ومن قدرته على الاستمرار منتظراً الدور دون الخوض بتفاصيل الحدث القادم ليس لأنه حتمي بل لأنه مرئي في تفاصيله.

(إنموذج٣)

اسم العمل : تجريد

تاريخ الأنتاج : ١٩٦٤

الخامة والمادة : زيت مع ورق

القياس : ١٠٠×٨٠ سم

الرقم المتحفي : ١٢٨ م ص

العائدية : دائرة الفنون التشكيلية – مركز الفنون– بغداد

التحليل:

اللوحة تمثل مجموعة من الأشكال الهندسية المتباينة والمنتشرة على أرضية قاتمة اللون، فيما أضلاع الأشكال القريبة من المركز تمتد على خط مستقيم واحد ، فيبدو العمل كأنه مشطور الى نصفين فالأشكال الهندسية المرسومة باللون الأحمر الصريح تركزت على الجانب الأيمن من اللوحة، أما الأشكال الهندسية باللون الأبيض فقد تركزت في الجانب الأيسر ، ولكي يعبر الفنان عن الروح الداخلية للعمل عليه ان يقطع صلاته بالواقع المادي ليقترب من الجوهر اللامرئي، ويستجيب للضرورة الداخلية عبر تلك الاندفاعات النفسية والبث الروحي الذي تجسده الخطوط والألوان.

ووجد الفنان ولفترة لم تدم طويلاً إن تلك الرؤية المتحررة من العلاقات التقليدية ضمن إسلوب يعتمد العلاقات المتحررة والمفتوحة على العالم الداخلي للفنان والبنية الخفية للوجود، تحقق لغة ايصال على مستوى رفيع إستطاع معها الفنان تخليص الفن اللاموضوعي من اللامعنى والزخرفة الفارغة، بتفعيل قوى النفس الداخلية المتحررة من الموضوع ليصبح الفنان قادراً على تصوير الصفة الملموسة لرؤيته مادياً، عبر اللون والخط لتعود قيمة الخط واللون قائمة على تجربة الذات الخاصة.

كما وظف عناصر التكوين المحسوسة كالخط واللون التي إتخذت أشكالاً هندسية مختلفة بطريقة تبرز العلاقات اللونية المختلفة ، فكانت بنية اللون منغلقة على مجموعة من الألوان المحددة كالأحمر والأبيض والأزرق والأسود ، فيما الكتل اللونية الحمراء المتقاربة والمتشابهة في اللون تبدو وكأنها مجموعة واحدة ، أما بنية اللون هنا فتشتغل ضمن حدود العلاقات الإدراكية كالحركة ، إذ يبدو اللون هنا ذو حركة عمودية على الجانب الأيمن والأيسر للوحة، وقد عمد الفنان على تكراره أكثر من مرة بأشكال مختلفة، وبسبب هذا الأختلاف في حجم هذه الكتل والتغاير تولد لنا إيقاعاً لونياً غير رتيب يدل على رصانة التكوين والبراعة في إستخدام اللون ،فالكتل البيضاء الصغيرة والمجزءة والموزعة بطريقة منتظمة تمنح العمل وحدة لونية ذاتية بشكل واضح ،فيما الكتل الحمراء كبيرة الحجم نسبياً فالألوان المتجاورة والساندة لها منحت اللون الأحمر السيادة بطريقة تدعم توازن العمل ،فنرى المستطيل الأبيض أسفل الكتلة الحمراء في يمين العمل يبرز لنا عملية التوازن مقارنة بالكتلة البيضاء على يسار العمل الفني، مما خلق في التوازن آفاقاً تعبيرية رائعة إذ عمل الفنان على تجسيد جماليته الجديدة عن طريق التشكيل، بتحويل عمله الفني الى شكل

خالص يعتمد بنية اللون الصافية وإمكاناته الايقاعية والحسية معاً كهدف بحد ذاته ، ولهذا كانت رؤيته الوجدانية وإحساسه باللون كطاقة تشكيل إساسية تعبر عن الفكرة بتنظيم هندسي مرن يشعرنا بالحركة.

إنموذج (٤)

اسم العمل : بدون عنوان

تاريخ الأنتاج : ١٩٦٩

الخامة والمادة : زيت على البورد

القياس:٣٧,٥×٢٦ سم

العائدية : مؤسسة رمزي وسائدة دللول للفنون– بيروت

نوع العمل: تجريدي غنائي

الوصف:

يظهر هذا العمل الفني نماذج تبدو كهيئات بشرية متباينة الأشكال والألوان غير واضحة المعالم نتيجة التحوير والأختزال الى جانب كائنات أخرى غامضة كالتي على يمين اللوحة ، ويمكن تمييز هيئتين تبدو كأمراتين أحدهما في مقدمة اللوحة وأخرى في العمق تحيط بيها الكتل اللونية التي غطت كل فضاء اللوحة ،فقد غلب على مساحة العمل اللون الأحمر والأزرق وتدرجاتهما فضلاً عن الأبيض والبني ، أما أعلى سطح اللوحة فتغطيه الألوان الفاتحة فيما غطيت أسفلها بالألوان الكثيفة لتحقيق الايهام البصري في العمق.

التحليل:

لقد حاول الفنان في هذا العمل تفكيك الواقع كفكرة بوصفها جمالاً بتعبير تجريدي تلقائي لا شعوري يعبر عن ضرورة داخلية ، أما أشكال اللوحة وألوانها فإنها تشتغل على فكرة الواقع المكثف إذ إتسمت بعفويتها وطلاقتها ، والتي يغدو الرسم فيها محض وسيلة يتلقى الانفعالات التلقائية للفنان دون الخضوع للكوابح العقلية، فالأشكال هنا تأخذ كفايتها من البساطة والتحرر ، حتى ليبدو المشهد كإنه تقديم لحفل شكلي ولوني يعجز المرء أن يجد له مثيلاً في الواقع.

كما يظهر الفنان طريقة الخاصة في كيفية تشكيل الشكل على نحو ديناميكي ، عبرالخطوط الداكنة والمتضادة في إتجاهاتها وأنواعها ،إضافةً الى تضاد الألوان الفاتحة والغامقة ، وتوزيعها بمساحات متصلة أو منفصلة تتفاوت في إتساعاتها وكثافتها ، كل هذه العناصر منحت الصورة النسق والإيقاع الخاص بيها ، فتكثيف التقاطعات الحادة للخطوط فضلاً عن تعدد الأشكال والألوان هي من تقود العين الى مركز الصورة ، ويبدو ان الفنان أراد من خلالها أن يجعل الأشكال مجرد صدى للواقع أكثر من الواقع الفعلي ذاته.

أن هذه اللوحة تصور أشكالاً تجريدية حرة في تشكيلها ، تكونت بفعل الحركات المرتجلة العفوية في الخط واللون ، وإستخدم فيها الفنان الخطوط المتعرجة والمتحررة في مساراتها وحركتها على إمتداد السطح التصويري ، كما إستخدم الفنان مساحات من ألوان متباينة ومتضادة ، وزعت بشكل شامل على السطح التصويري بشكل عفوي تلقائي، نافياً من خلالها التشابه الشكلي للأشياء، ومستهدفاً عبر هذه التكوينات إظهار علاقات بنائية خالصة.

ويستعيد فائق حسن في بناءه للسطح التصويري المعالجات التشييدية والسياقات البنائية بشكلها الواقعي المحاكي لعالم الأشياء في الواقع ، فنرى المطلق اللامتناهي بديلاً عن الفضاء التقليدي ، وتحرر الخط من قيود البنى التي تستهدف التشخيصي الواقعي من خلال حركته على سطح اللوحة ، إذ ظهر بطبيعته الخالصة بعيداً عن كل القيود ، كما تحرر اللون هو الآخر من قيود المحاكاة التشخيصية ، فوظفه الفنان في إنشاء إيقاعات بصرية على كامل سطح اللوحة بحسب تدرجاته وتباييناته وأطواله الموجية ، وبذلك إكتسب العمل نوع من الديناميكية البصرية ، جعلت المتلقي يتابع حركة الخطوط والألوان ومسار الفرشاة على اللوحة ، وبفعل لذلك بدا التداخل واضحاً بين الأشكال التجريدية المنفتحة والبعيدة عن الإنغلاق المحدد لصيغتها البنائية ، وهذا يدل على أن الأشكال لازالت في حالة حركة ديناميكية وكأنها في حالة إنشطارات متوالية .

أما النسق البنائي في العمل فقد إتخذ مساراً عفوياً مرتجلاً في اللون والخط ، فكانت هذه العناصر مرنة في تشكيلاتها المجردة ، بفعل المنظومة البنائية المعتمدة على الأوضاع الحرة للخط واللون ، التي أوجدت علاقات بنائية ترابطية إعتماداً على القيم البصرية الخالصة، التي تظهرها العناصر عبر تباين الألوان و تضاداتها وحركة الخطوط وإنحناءاتها.

كما تبدو المساحات الشكلية مسطحة وغير منتظمة ولكنها متآلفة ضمن التكوين العام للوحة، من خلال الأتساق والتناغم بين متضادات الخط واللون والملمس والمساحة ، فعبر هذه العلاقات الخالصة تشكل الإيقاع الديناميكي المحاكي لإيقاعية موسيقية حرة.

لقد سعى فائق حسن لإضعاف صلة الشبه بين ماضي الشكل وحاضره المتشكل عبر لحظات حدسية آنية، تشظت من خلالها تركيبته الشكلية المنفتحة على فضاءات من اللون الخالص المتحرر من الخط ومن حدود الصيغ الشكلية في لحظة حدسية مباشرة ، عملت على تحديث لغته البصرية المجردة مستهدفةً المبدأ الجمالي أو الفكرة وفق ما يظهره النسق البنائي من علاقات خالصة ،وبذلك أخضع الفنان تراكيبه الشكلية الى مستويين هما التحرر من وعي الحسية المباشرة والتوحد في اللاوعي بفعل حدسي.

لقد جعل فائق حسن خطابه البصري قائماً على القيم الشكلية الخالصة في تمظهرات اللون والخط بعد تحررهما من القيود والموضوع في البنية الواقعية ، وسعياً لإيصال الشكل الى الجمال الخالص فقد أسس معالجات تشييدية برؤية جمالية لا موضوعية، تبحث في العلاقات الشكلية التي تتكون تبعاً لأنساق بنائية مجردة، ترحّل هذه العناصر من سياقاتها الواقعية المتجسدة في الظاهرة المرئية ،وتحيلها الى مجرد علاقات شكلية تمتص الإنفعالات الوجدانية بشكل متفتح على عمق الذات وخيالها الحر دون عوائق مادية.

إنموذج (٥)

اسم العمل : منظر طبيعي في شمال العراق

تاريخ الأنتاج: ١٩٩٠

الخامة والمادة : زيت على قماش

القياس:٨٤,٥×١٠٠,٥ سم

العائدية :مجموعة مجيد بريش– لندن

نوع العمل : إنطباعي

الوصف:

في التكوين العام لإنشائية المنجز الفني المصور في مصيف سره رشت بأربيل نجد هيمنةً واضحةً للثلوج والحشائش المتيبسة والشجيرات المتجردة من أوراقها على غالبية السطح التصويري ، كما توحي الشجيرات في واجهة العمل بالسيادة البصرية، فيما تتبعها بعض الشجيرات الأصغر والحشائش والأرض المغطاة بالثلج وهي تتلاشى في العمق .

لقد جاءت المعالجة الفنية لمجموعة الأشجار القريبة التي تؤلف فحوى التكوين ، بطريقة بدت متناسقة من خلال التركيز على الحدود الخارجية وعدم تلاشيها مع الخلفية ،فنشاهد إن حافاتها قد تولدت من تماس الألوان ودرجاتها القاتمة والفاتحة، وإرتباطاتها بجذوع الشجيرات والأرض في آن واحد .

التحليل:

تكمن براعة الفنان في هذا العمل من خلال عملية توظيف اللون ، مما ساعد على إيجاد الإحساس بالعمق الفراغي عبر التبسيط الذي يقصده في معاملة المشهد الطبيعي، وإنجازه داخل السطح التصويري فبدت لنا اللوحة كبناء مسبوك يبوح بموازنة شكلية ولونية معاً ، كما نرى في الأفق خلف الشجيرات إرتفاعات بسيطة متباينة من الألوان والتي تساهم في إظهار العمق (البعد الثالث) ، عبر التعامل مع المنظور اللوني بهارمونية وشفافية من خلال الألوان المنسجمة والممتزجة معاً ، ولهذا تبدو متناغمة من خلال الألوان الفاتحة والغامقة إذ أظهرت السطح التصويري بأعماق مختلفة .

فالتقنية الأسلوبية في هذا العمل قد تمثلت بالتدرجات اللونية للون الواحد، وإعطاءه ملمساً خشناً بالرغم من محدودية الألوان وكثافتها مما يعطي لكل لون صفته وشكله وحيويته وإستعماله وفق طريقةً خاصةً في الأداء والتكنيك، بفعل ضربات الفرشاة المحترفة ووضع اللمسات بطريقة عمودية على سطح المنجز، مما يشكل إنطباعاً في تحريك المساحة الأفقية، وهي سمة بارزة من سمات العمل الأدائي للفنان وطراز مميز في التكنيك ، فقد جاء المضمون وطريقة التعبير لتحقيق الأسلوب الخاص للفنان من خلال إنطباعية ذات حس تعبيري ذاتي.

كما ساعدت معالجة الضوء والظل بهذه الدرجة القوية والتحكم في زوايا سقوطه المتباينة على مكونات اللوحة ، على التجسيم والإحساس الواضح بالكتل والأجزاء وإظهار الشجيرات بصور متباينة قليلاً وإظهار إنتماء بعضها إلى البعض الآخر بغنى وقوة ، وهذا ماعزز وحدة الانطباع الجمالي الذي يتولد منذ النظرة الأولى للوحة ، وعلى الرغم

من أن اللوحة تبدو كلقطة فوتوغرافية ، إلا إنها تمتلك في الوقت نفسه كل الأسس الجمالية التي ذكرت ، وهذا مايشير الى تمكن الفنان من القواعد الأكاديمية وإحساسه العميق بالطبيعة المرتبة وتجسيمها وتقديمها بعد ذلك كفنّاً خالصاً ، كما ساعدت دقة اختيار الفنان لموقع وزوايا رسم هذه الطبيعة الجبلية على تحقيق ثلاثة مستويات للنظر، وهي تبدو واضحة من مقدمة اللوحة(تحت مستوى النظر) ووسطها (مستوى النظر) والمنطقة المرتفعة (فوق مستوى النظر) ،وبذلك حقق الفنان معالم الطبيعة الجغرافية وأضفى عليها حركة بصرية وفعالية تكوينية.

ومن جانب آخر نجد في اللوحة السيادة الكاملة للألوان الباردة خاصة الأبيض والأزرق وتدرجاتهما بالإضافة إلى الألوان الأخرى من الأوكر والبني ، وفائق حسن بوصفه معلماً ومؤسساً ومن خلال تجربته الفنية قد إمتلك المرونة الكافية التي تؤهله للتعامل وفق كل الأسس الفنية والجمالية وعبر مختلف الأساليب والمعالجات والمواضيع المتباينة.

إن وجود الضوء الساطع المنتشر في مقدمة اللوحة وفي ثلثها الأول بالتحديد بدءاً من الحافة السفلية والظلال القليلة المتولدة بفعل الشجيرات، يمنح الظلال في الأعلى فرصة لتشكيل نهاية للوحة، كما أن دلالة الأشكال النباتية هي حسية ومحدودة كونها علاقة ‘يقونية بارزة ، لكننا نستطيع بواساطتهما أن نفتح عدة منافذ للقراءات ،عندما ننظر لموضوع اللوحة بوصفه نصاً له علاقة بالنصوص البصرية الأخرى لفائق حسن ، أو بوصفه تبايناً للمناخات والأجواء التي أكد عليها فائق مراراً وتعلق بها كثيراً.

الفصل الرابع: النتائج

أولاً: نتائج البحث

١) تنوعت سمات الحداثة لدى الفنان فائق حسن من خلال إستخدامه للمواد والخامات والتقنيات المختلفة في تجسيده للمدارس والتيارات الفنية الحديثة في أعمال الفنية مما ساهم في إغناء آفاق وزيادة مساحة تجربته الفنية .

٢) تمثل الحداثة بصورة واضحة لدى الفنان فائق حسن من خلال إعطاء الصياغات التشكيلية البصرية الاحساس الديناميكي في إظهار الصراع الوجودي بين الانسان ومحيطه كما في النماذج (٢،٣،٤،٥) .

٣) تكريس مفاهيم الحداثة في الأعمال الفنية التي يغلب عليها الطابع التجريدي الخالص من خلال التكوينات التي تجسدت في الصياغات البصرية لدى فائق حسن على وفق الية التكثيف والاختزال كما في النماذج (١،٢، ٣،٤) .

٤) اعطاء السمة الجوهرية للحداثة في تمثيلها في شكل المرأة بالتعبير عنها بسطوح جمالية يجتمع فيها الداخل والخارج في مضمون اللوحة كما في النموذج (١) .

٥) ساهمت الجوانب الاجتماعية في صياغة الموضوع الجمالي فعمد الفنان فائق حسن من خلالها الى إثراء هذه الاعمال الفنية من خلال الاشارات والرموز لتبقيه على التواصل بالعالم المحيط والمتخيل والاستناد على رؤى حداثوية تتمثل بأشكال مجردة فيها نوع من الغرابة ، كما في النماذج (٢،٣،٥،٤) .

٦) إتسم البناء التكويني للوجود الانساني في أعماله بالأثراء الجمالي، إذ اصبح هذا الوجود الانساني المحور الاساسي لدى فائق حسن بكل ماإمتاز من تعبير جمالي عن الحالة الانفعالية كما في نموذجي(١،٤).

٧) تظهرالصياغة الحداثية للأشكال الآدمية بصورتها الانطباعية تعبيراً عن تجاوز الفنان لمحاكاة الواقع وتجسيدها من خلال التقطيع الصوري بشكل جمالي ونقلها بعيداً عن الواقع كما في نموذجي (١،٥) .

٨) أثرى الفنان فائق حسن أعماله جمالياً من خلال تنوع الصياغات الحداثوية والمشاهد الواقعية وتجسيدها بالأسلوب التجريدي الخالص، والكشف عن العلاقات بين الأشكال وتوزيعها في البناء الهيكلي للوحة كما في النماذج (٣،٤،٥).

٩) تعزيز تمثلات الحداثة لدى الفنان فائق حسن من خلال إنفتاح التأويل كحضور فاعل في منجزة وتجسيده العزلة الانسانية التي تتمظهر بالثنائيات (الحياة والموت، الظلمة والضوء) كما في النماذج (٢،٣،٤) .

ثانياً: إستنتاجات البحث:

١) تنوعت التقنيات والأساليب التي إستخدمها الفنان فائق حسن ليعكس صياغاته البصرية في تمثله للحداثة.

٢) تعد التراكيب الوجودية ذات الاشكال والمواضيع المختلفة تمثيلاً جمالياً مستنداً من محاكاة الواقع في حياة الفنان وتسجيلها عبر منجزة الفني.

٣) ترتبط سمات الحداثة في رسوم فائق حسن البنائية الشكلية عبر تجريد الأشكال وإحالتها الى صوراً جديدةً وتراكيب مغايرة للواقع.

٤) عزز الفنان فائق حسن صياغات الحداثة لديه من خلال التجريب وإعتماده تقنيات عدة في تجربته الفنية.

٥) إن تجربة فائق حسن تعتمد على الأشكال ذات النظم الهندسية ومزجها مع الفضاءات وتمثيلها بالأسلوب التجريدي الخالص.

ثالثاً: مقترحات البحث:

في ضوء البحث الحالي تقترح الباحثة ما يلي:

١. الحداثة وتمثلاتها في أعمال جيل الخمسينات في الرسم العراقي المعاصر.

٢. الحداثة وتمثلاتها في رسوم جيل الستينات.

رابعاً: توصيات البحث:

جمع الأعمال المفقودة للرسام فائق حسن وإنشاء متحف خاص به مع طباعة مجلد كبير يتضمن سيرته الشخصية وأعماله الفنية بإعتباره المؤسس الأول لفن الرسم العراقي المعاصر.

<u>احالات البحث : الهوامش</u>

[١] **الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص٦١٤-٦١٥ .**

[٢] **صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، مركز التوزيع ، ذوي القربى ، قم ، ايران ، ١٩٨٥ ، ص٣٤١ .**

[٣] **الضاوي ، سعدي ، وجوزيف مالك : المترادفات والأضداد، ط ١، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس، لبنان ، ٢٠٠٧ ، ص ٨٥ .**

[٤] **البكاري ، كمال : ميتافيزيقيا الارادة عند شوبنهاور ونيتشه ،ط ٢، دارالفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠،ص ٣٤.**

[٥] **الشيخ ، محمد : نقد الحداثة في فكر هايدغر، ط ١ ، الشبكة العربية للابحاث والنشر، بيروت ،٢٠٠٨، ص ٣٩٥ .**

[٦] **سارتر وآخرون : الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية) ، دار المعارف للنشر، ١٩٨٧،ص١٩ .**

[٧] الرازي ، محمد بن ابي بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص١٢٥.

[٨] ابن منظور: لسان العرب ، مصدر سابق ، ص١٣١.

[٩] Vatlimo,G-The End of Modernity-london;Oxford, 1988.

[١٠] نك ، كاي : مابعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية لكتاب ، ط٢، القاهرة ، مصر،١٩٩٩،ص هـ.

[١١] عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط١٩٩٦،٢، ص٥٥.

[١٢] Beandrillard,J.-La modernite- Encyclopedia Universlis-paris-1979-P;158.

[١٣] لوفيفر ، هنري : ما الحداثة ، تر: كاظم جهاد ، دار ابن رشد للنشر، ١٩٨٣، ص١٥.

[١٤] سورة مريم ، الآية (١٧) .

[١٥] خرندار، عابد : حديث الحداثة ، المكتب المصري الحديث، ط١، القاهرة ، مصر،١٩٩٠،ص٢٩.

[١٦] بيرمان ، مارشال : تجربة الحداثة ، تر: فاضل جنكر، دار كنعان للنشر، دمشق، سوريا،١٩٩٣،ص٢٥.

[١٧] ريد ، هربرت : النحت الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٩٤، ص٩٠.

[١٨] جاد ، محمد عزة: نظري المصلح النقدي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة،٢٠٠٢،ص٤٧٧.

[١٩] الخطابي ، عز الدين : أسئلة الحداثة ورهاناتها ، منشورات الاختلاف، الجزائر ،٢٠٠٩،ص٦١.

[٢٠] مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، المطابع الأميرية ، القاهرة ،مصر ،١٩٨٣، مادة تجديد.

[٢١] بندق، مهدي : المشروع الحداثي لجابر عصفور، النادي الأدبي في حائل ، مجلة رؤى، العدد٣، السنة الأولى ،١٩٨٨، ص٢.

[٢٢] Wolf,p; Modernism in Literature and art Lon,man,London,1981, p;66-72.

[٢٣] زيادة ،رضوان جودت : صدى الحداثة وما بعد الحداثة ، المركز الثقافي في العربي ، المغرب، ٢٠٠٣، ص١٩.

[٢٤] براد بري، وماكفارلن : الحداثة ،مصدر سابق، ص٢٦.

[٢٥] سبيلا، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٠.

[٢٦] أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، التصوير(١٨٧٠-١٩٧٠)، دار المثلث للتصميم والطباعة، بيروت، ١٩٨١،ص١٠.

[٢٧] حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، الرؤية التشكيلية في القرن العشرين ، دار الفكر العربي، د.ت، ص.٨٠ .

[٢٨] برتليمي ، جان: بحث في علم الجمال ، تر : نور عبد العزيز، المطبعة المصرية ،القاهرة ،١٩٨٦، ص١١٣.

[٢٩] فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الادبية ، المؤسسة العربية للناشرين ، تونس،١٩٨٦ ،ص٢٦٥-٢٦٦.

[٣٠] تشارويك ، تشارلز: الرمزية ، مصدر سابق، ص٥١-٦٣.

[٣١] البسيوني، محمود: آراء في الفن الحديث، دار المعارف ، مصر ،١٩٦١ ، ص٤٥.

[٣٢] حسني ، إيناس ، التلامس الحضاري الاسلامي – الأوربي، مصدر سابق ، ص١٨٢-١٨٣.

[٣٣] الراوي ، نوري : الفن الالماني الحديث ، مطبوعات المعهد الثقافي الالماني ، بغداد ،١٩٦٤ ، ص١٣.

[٣٤] نوبلر ، ناثان : حوار الرؤيا ، تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ،١٩٨٧، ص٢٠٣.

[٣٥] البسيوني ، محمد: الفن الحديث ، دار المعارف، مصر ،١٩٥٧، ص٥٣. سيرولا، موريس : الفن التكعيبي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣، ص٩.

[٣٦] حسين ، شعبان : تذوق الفنون التشكيلية ، الجامعة اللبنانية ، د.ت ، ص١٢٢.

[٣٧] شرارة، حسين : أثر الحرب العالمية الأولى في التحولات الفنية المعاصرة ، بيروت ،٢٠١٦ ، ص٨.

[٣٨] خصائص السريالية :الموقع الالكتروني: eqrae-com...

[٣٩] ابونا ، يعقوب: العبقري المحير، مجلة آفاق عربية ،دار الشؤون العامة، عدد١٩٩٠،٧، ص١٤٠.

[٤٠] ال سعيد ، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، مصدر سابق ، ص٦٠ .

[٤١] عبد السيد ، إبراهيم صيهود : الفن التشكيلي العراقي بين الموروث والمعاصرة ،مصدر سابق ، ص٤٢٥ .

[٤٢] القيسي ، سامر قحطان : الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، نقلاً عن الموقع الالكتروني :

[٤٣] Amhussain.or/arbic

[٤٤] عبد السيد ، إبراهيم صيهود : الفن التشكيلي العراقي بين الموروث والمعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٢٦ .

[٤٥] كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، الموسوعة الصغيرة (٤٣) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٧٤ .

[٤٦] فارس ، شمس الدين : المنابع التاريخية للفن الجداري المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية (٢٤) ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص٤٩ .

[٤٧] الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، السلسلة الفنية (٣٥) ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص١١.

[٤٨] كامل ، عادل : التقنية في التشكيل العراقي المعاصر ، التأسيس والأبعاد ، مجلة آفاق عربية ، السنة الثامنة عشر ، العدد الحادي عشر ، تشرين الثاني ، ١٩٩٣ ، ص٥٢ .

[٤٩] كامل ، عادل : التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،٢٠٠٠، ص١١.

[٥٠] كامل، عادل : التقنية في التشكيل العراقي المعاصر (التأسيس والابعاد)، مجلة آفاق عربية ، مصدر سابق ،ص٥٣.

[٥١] الراوي ، نوري : تأملات في الفن العراقي ، مصدر سابق، ص٤-٧.

[٥٢] كامل، عادل : التشكيل العراقي(التأسيس والتنوع)، مصدر سابق،ص٥٤.

[٥٣] جبرا، ابراهيم جبرا : الفن المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية ، وزارة الثقافة ، بغداد، ١٩٧٠،ص٦٠.

[٥٤] آل سعيد، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، مصدر سابق، ص٨٢-٩٣.

[٥٥] الخميس ، موسى :الريادة في الفن التشكيلي العربي(العراق نموذجاً) رسالة ماجستير ، الأكاديمية العربية في الدنمارك ،٢٠٠٩،ص٧٤.

[٥٦] سليم ، نزار: الفن العراقي المعاصر، مصدر سابق ، ص١٩٧٧.

[٥٧] عبد السيد، ابراهيم صيهود : الفن التشكيلي العراقي بين الموروث والمعاصرة، مصدر سابق،ص٤٢٨.

[٥٨] آل سعيد، شاكرحسن : حافظ الدروبي، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ،١٩٨٢، ص٣.

[٥٩] آل سعيد، شاكر حسن : فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، مصدر سابق، ص١١٧.

[٦٠] كامل ، عادل : لقاء مع فنان ، مجلة الأقلام ،العدد ٩ ايلول،١٩٤٥،ص١٧٢.

[٦١] الناصري ، صباح : هوامش على تاريخ الفن العراقي الحديث، نقلاً عن الموقع الالكتروني : khassif@gmail.com

[٦٢] مصدر الموقع الالكتروني السابق.

[٦٣] كريم ، شوكت: لوحات وافكار، مصدر سابق،ص٥٥-٥٦.

[٦٤] المصدر نفسه ، ص٥٦.

[٦٥] جبرا ، جبرا ابراهيم : مهرجان الواسطي، وزارة الأعلام بغداد،١٩٧٢،ص٨.

[٦٦] جبرا ، جبرا ابراهيم: الفن المعاصر في العراق-حركة الرسم، وزارة الثقافة ، بغداد، ١٩٨٢،ص١٦.

[٦٧] المصدر نفسه، ص١٧.

[٦٨] المصدر نفسه، ص١٧.

[٦٩] محسن ، قاسم : فائق حسن ، ذاكرة اللون، دار الجواهري للنشر، لبنان،١٩١٦،ص٢٢٦.

[٧٠] عبد الأمير ، عاصم: الرسم العراقي ، حداثة تكييف، مصدر سابق،ص٣٥.

(٧١) العبيدي، محمد: التوظيف المفصل في تحديد قواعد الطواعية الحديثة في لوحات فائق حسن نقلا عن الموقع: الالكتروني alnoor.selarticte .

المصادر:

١) إبراهيم ، علي : إشكالية الاسلام والحداثة ، بيروت ، مطبعة العارف ، ١٩٩٨.
٢) ابونا ، يعقوب: العبقري المحير، مجلة آفاق عربية ،دار الشؤون العامة، عدد /٧ ،١٩٩٠،.
٣) آل سعيد، شاكر حسن : حافظ الدروبي، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ،١٩٨٢
٤) أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، التصوير(١٨٧٠-١٩٧٠)، دار المثلث للتصميم والطباعة، بيروت، ١٩٨١
٥) برتليمي ، جان: بحث في علم الجمال ، تر : نور عبد العزيز، المطبعة المصرية ،القاهرة ،١٩٨٦.
٦) البسيوني ، محمد: الفن الحديث ، دار المعارف، مصر ،١٩٥٧.
٧) البسيوني، محمود: آراء في الفن الحديث ، دار المعارف ، مصر ،١٩٦١.
٨) بندق، مهدي : المشروع الحداثي لجابر عصفور، النادي الأدبي في حائل ، مجلة رؤى، العدد٣، السنة الأولى ،١٩٨٨.
٩) بيرمان ، مارشال : تجربة الحداثة ، تر: فاضل جنكر، دار كنعان للنشر، دمشق، سوريا،١٩٩٣.
١٠) تيم ،الآن : الرسم المعاصر في العراق، تر: احلام مصطفى كامل ،نقلاً عن مجلة استديو ، كانون الثاني، ١٩٥٦.
١١) جاد ، محمد عزة: نظري المصلح النقدي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة،٢٠٠٢.
١٢) جبرا ، جبرا ابراهيم : مهرجان الواسطي، وزارة الأعلام بغداد،١٩٧٢.
١٣) جبرا ، جبرا ابراهيم: الفن المعاصر في العراق-حركة الرسم، وزارة الثقافة ، بغداد، ١٩٨٢.
١٤) جبرا، ابراهيم جبرا : الفن المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية ، وزارة الثقافة ، بغداد، ١٩٧٠.
١٥) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، الرؤية التشكيلية في القرن العشرين، دار الفكر العربي، د.ت.
١٦) حسين ، شعبان : تذوق الفنون التشكيلية ، الجامعة اللبنانية ، د.ت.
١٧) خرندار، عابد : حديث الحداثة ، المكتب المصري الحديث، ط١، القاهرة ، مصر،١٩٩٠،.
١٨) خصائص السريالية :الموقع الالكتروني: eqrae-com...
١٩) الخطابي ، عز الدين : أسئلة الحداثة ورهاناتها ، منشورات الاختلاف، الجزائر ،٢٠٠٩
٢٠) الخطيب، عبدالله : الادراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط١،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٨.
٢١) خلال، مصطفى : الحداثة ونقد الأدلجة الأصولية ، رؤيا للنشر ، مصر، ٢٠٠٧.
٢٢) الخميس ، موسى :الريادة في الفن التشكيلي العربي(العراق نموذجاً) رسالة ماجستير ، الأكاديمية العربية في الدنمارك ،٢٠٠٩.
٢٣) الرازي ، محمد بن ابي بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣.
٢٤) الراوي ، نوري : الفن الالماني الحديث ، مطبوعات المعهد الثقافي الالماني ، بغداد ،١٩٦٤.
٢٥) الربيعي ، شوكت : لوحات وأفكار ، السلسلة الفنية (٣٥) ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦.
٢٦) الربيعي ، عايدة : الفن المعاصر في التصوير العراقي نقلاً عن الموقع الالكتروني : al noor-se/article .asp؟id.
٢٧) الربيعي، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ، بغداد ،١٩٨٦.
٢٨) روجزر، فرانكلين : الشعروالرسم ، تر: مي مظفر ، دار المأمون ،بغداد ، ١٩٩٠.
٢٩) ريد ، هربرت : النحت الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٩٤.
٣٠) زيادة ،رضوان جودت : صدى الحداثة ومابعد الحداثة ، المركز الثقافي في العربي ، المغرب، ٢٠٠٣.

٣١) سبيلا، محمد : الحداثة ومابعد الحداثة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،٢٠٠٧.

٣٢) سيرولا، موريس : الفن التكعيبي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣.

٣٣) شرارة، حسين : أثر الحرب العالمية الأولى في التحولات الفنية المعاصرة ، بيروت ،٢٠١٦.

٣٤) الصراف، عباس: جواد سليم ، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة ، بغداد ،١٩٧٢.

٣٥) عبد السيد ، إبراهيم صيهود : الفن التشكيلي العراقي بين الموروث والمعاصرة ، مصدر سابق.

٣٦) العبيدي، محمد: التوظيف المفصل في تحديد قواعد الطواعية الحديثة في لوحات فائق حسن نقلا عن الموقع الالكتروني alnoor.selarticte.

٣٧) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٩٦.

٣٨) فارس ، شمس الدين : المنابع التاريخية للفن الجداري المعاصر في العراق ، السلسلة الفنية٢٤ ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤.

٣٩) فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الادبية ، المؤسسة العربية للناشرين ، تونس،١٩٨٦.

٤٠) كامل ، عادل : التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،٢٠٠٠.

٤١) كامل ، عادل : التقنية في التشكيل العراقي المعاصر ، التأسيس والأبعاد ، مجلة آفاق عربية ، السنة الثامنة عشر ، العدد الحادي عشر ، تشرين الثاني ، ١٩٩٣.

٤٢) كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، الموسوعة الصغيرة (٤٣) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩.

٤٣) كامل ، عادل: الرسم المعاصر في العراق (مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب)، وزارة الأعلام العراق، ١٩٨٠،ص٢١-٢٢.

٤٤) لوفيفر ، هنري : ما الحداثة ، تر: كاظم جهاد ، دار ابن رشد للنشر، ١٩٨٣.

٤٥) مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، المطابع الأميرية ، القاهرة ،مصر ،١٩٨٣.

٤٦) محسن ، قاسم : فائق حسن ، ذاكرة اللون، دار الجواهري للنشر، لبنان،١٩١٦.

٤٧) المسيري، عبد الوهاب: دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، مكتبة الشروق ، مصر، ٢٠٠٦.

٤٨) الناصري ، صباح : هوامش على تاريخ الفن العراقي الحديث، نقلاً عن الموقع الالكتروني khassif@gmail.com :

٤٩) نك ، كاي : مابعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية لكتاب ، ط٢، القاهرة ، مصر،١٩٩٩

٥٠) نوبلر ، ناثان : حوار الرؤيا ، تر: فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ،١٩٨٧.

٥١) Beandrillard,J.-La modernite- Encyc lopedia Universlis-paris-1979.

٥٢) *Wolf,p; Modernism in Literature and art Lon,man,London,1981*